

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS MODERNAS

FRANCISCO ROBERTO SZEZECH INNOCÊNCIO

PEDAGOGIA SATÂNICA:
MOVÊNCIAS BINÔMICAS NA PROSA DE ÁLVARES DE AZEVEDO

CURITIBA

2015

FRANCISCO ROBERTO SZEZECH INNOCÊNCIO

**PEDAGOGIA SATÂNICA:
MOVÊNCIAS BINÔMICAS NA PROSA DE ÁLVARES DE AZEVEDO**

Tese apresentada como requisito parcial para a conclusão do Curso de Pós-graduação em Letras, nível de Doutorado, área de concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Astor Soethe.

CURITIBA

2015



Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

PARECER

Defesa de tese de doutorado de **FRANCISCO ROBERTO SZEZECH INNOCÊNCIO** para obtenção do título de **Doutor em Letras**.

Os abaixo-assinados Paulo Astor Soethe, Rosani Úrsula Ketzer Umbach, Heike Verena Muranyi, Isabel Cristina Jasinski e Luís Gonçalves Bueno de Camargo arguíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a tese **“PEDAGOGIA SATÂNICA: MOVÊNCIAS BINÔMICAS NA PROSA DE ÁLVARES DE AZEVEDO”**.

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Doutor em Letras**, conforme especificações abaixo:

| Banca | Assinatura | APROVADO Não APROVADO |
|---|------------|-----------------------------|
| Dr. Paulo Astor Soethe (Presidente) | | APROVADO |
| Dr ^a Rosani Úrsula Ketzer Umbach | | Aprovado |
| Dr ^a Heike Verena Muranyi | | aprovado |
| Dr ^a Isabel Cristina Jasinski | | Aprovado |
| Dr. Luís Gonçalves Bueno de Camargo | | Aprovado |

Curitiba, 04 de maio de 2015.

Profª Drª Maria José Foltran
Vice-Coordenadora

Maria José Foltran
Vice-Coordenadora
Matrícula SIAPE 0344084

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que financiou este trabalho, e ao Deutscher Akademischer Austausch Dienst (DAAD), que viabilizou meu estágio de pesquisa na Universidade de Potsdam.

À Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR.

Aos professores Luís Gonçales Bueno de Camargo e Isabel Cristina Jasinski, pela leitura minuciosa, cuidadosa e crítica de meu relatório de qualificação e pelas sugestões e reparos generosos e enriquecedores que me foram oferecidos por ocasião do exame.

Ao prof. dr. Ottmar Ette, que me orientou em meu estágio de pesquisa na Alemanha, pela calorosa e fraterna acolhida no Instituto de Romanística da Universidade de Potsdam.

Ao meu orientador, prof. dr. Paulo Astor Soethe, pelas ideias brilhantes e profundamente instigantes com que me presenteou e, principalmente, por ser um grande amigo.

Aos meus amigos, por tornarem a jornada mais divertida.

À minha mais querida amiga Cristiane Bachmann, pelo apoio e companheirismo e pelas ideias criativas e provocadoras, que sempre me motivaram a pensar sob outras perspectivas.

A Regina Célia, minha irmã, artista da vida.

À minha mãe, Zelia, que me ensinou o que realmente importa saber.

E durante dez minutos, enquanto Hans Castorp sulcava, remando, as águas silenciosas, reinara uma constelação perturbadora, fantástica qual um sonho. Ao oeste resplandecera, como em pleno dia, uma luz vítrea, prosaica, decidida; mas bastara voltar a cabeça para deparar com uma paisagem de luar, igualmente típica, entremeada de brumas úmidas e cheia de mágico encanto. Esse contraste esquisito durara um quarto de hora, pouco mais ou menos, antes de se completar o triunfo da noite e da lua.

Thomas Mann, *A montanha mágica*

Tornar-se humano é uma arte.

Novalis, *Pólen*, fragmento 153

RESUMO

Em *Educação pela noite*, Antonio Candido aponta a existência de uma continuidade entre *Macário* e *Noite na taverna*, obras em prosa do poeta Álvares de Azevedo que, de acordo com o crítico, comporiam um díptico que pode ser caracterizado como um anti-*Bildungsroman*. O postulado de Candido, embora como tal não seja demonstrável, oferece uma *chave* importante para a compreensão da prosa ficcional e dramática de Azevedo, dotada de não poucas conexões e interligações, que remetem ao caráter autorreflexivo presente em sua obra. A novela *Noite na taverna* está entre as manifestações mais notórias do byronismo na obra de Azevedo. A afirmação de que ela é o ponto de chegada da jornada de formação (ou de formação às avessas) retratada em *Macário* indica as movências efetuadas pela poética alvaresiana, que parte de um lirismo altamente idealista, ascético e espiritualizado para assumir progressivamente uma vertente romântica materialista, epicurista e cética. Para compreendermos esse percurso é fundamental recorrermos à noção de *binomia*, conceito cunhado por Azevedo para explicar a dualidade de sua lírica, e que demarca dois polos opostos de uma mesma obra poética: um elevado e sublime, outro baixo e profano. Esta tese se propõe a demonstrar que a binomia, que se manifesta na relação evidenciada entre ambas as obras em estudo, reflete anseios de um projeto consciente, elaborado pelo autor como alternativa ao projeto de cultura nacional proposto pelo Romantismo hegemônico. As obras em estudo revelam um processo reflexivo pelo qual Azevedo se distancia dos ideais até então defendidos pelos nossos autores românticos, ao mesmo tempo em que retoma aspectos presentes nas ideias promulgadas pelos primeiros românticos alemães, como um caminho que conduziria a literatura brasileira de sua época a novos horizontes culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Romantismo. Álvares de Azevedo. Movência. *Macário*. *Noite na taverna*.

ABSTRACT

In *Educação pela noite*, Brazilian scholar Antonio Candido states that there is a continuity between the drama *Macário* and the novel *Noite na taverna*, both works in prose by poet Álvares de Azevedo. According to the critic, both drama and novel form a diptych that could be treated as an anti-*Bildungsroman*. The postulate defended by Candido, though it is not demonstrable by means of textual evidences, offers an important key to understand Azevedo's fictional and dramatic prose, which is endowed with several connections and interconnections, which frequently refer to the self-reflexive characteristics present in his work. The novel *Noite na taverna* is among the most notorious manifestations of Byronism in Azevedo's work. The affirmation that it is the point of arrival of the journey of formation depicted in *Macário* indicates the movement performed by Azevedo's poetry, that parts from a highly idealistic, ascetic and spiritualistic lyricism, and progressively assumes a materialistic, Epicurean and skeptical position. In order to understand this journey it is necessary to resort to the concept of *binomia*, a notion coined by Azevedo in order to explain the duality present in his poetry, which delimits two opposite positions of the same poetics: one of them high and unearthly, the other one low and profane. This thesis intends to demonstrate that the *binomia* present in the relationship between the two works under study, reflects a conscious project, conceived by the author as an alternative to National culture project proposed by the hegemonic Romanticism in Brazil. The works in study reveal a reflective process by which Azevedo refuses the ideals defended by Brazilian Romantic authors, while assumes some aspects present in the ideas promulgated by the early German Romantics, as a way that would lead Brazilian literature towards new cultural horizons.

KEYWORDS: Romanticism. Álvares de Azevedo. Motion. *Macário*. *Noite na taverna*.

SUMÁRIO

| | | |
|----------|---|------------|
| 1 | INTRODUÇÃO..... | 7 |
| 2 | ALGUMAS BASES DO PENSAMENTO ESTÉTICO ALVARESIANO | 11 |
| 2.1 | UM MERGULHO-EM-SI-MESMO | 11 |
| 2.2 | MOVÊNCIA E TENSÃO BINÔMICA: UMA POÉTICA A CAMINHO | 19 |
| 2.3 | UMA CLASSIFICAÇÃO TRIÁDICA DO BELO E DO SUBLIME | 26 |
| 3 | UMA JORNADA NOITE ADENTRO | 38 |
| 3.1 | ENTRE CÉUS E TERRAS: MOVÊNCIA PELA ESTRADA BINÔMICA | 38 |
| 3.2 | UMA POÉTICA MOVENTE..... | 52 |
| 3.2.1 | Panorama visto da serra | 57 |
| 4 | A CIDADE DE SATÃ..... | 69 |
| 4.1 | A INVENÇÃO DA CIDADE | 81 |
| 4.1.1 | Uma cidade de vias trôpegas..... | 85 |
| 4.1.2 | A cidade e os ermos | 88 |
| 4.2 | O DEMÔNIO BYRÔNICO | 94 |
| 4.2.1 | O conhecimento da morte..... | 96 |
| 4.2.2 | A natureza diabólica | 101 |
| 5 | A TAVERNA NO FIM DA ESTRADA | 109 |
| 5.1 | UMA PÁGINA DA VIDA | 109 |
| 5.2 | DA MORTE NASCE MUITAS VEZES A VIDA | 113 |
| 5.2.1 | O amor mineral | 117 |
| 5.2.2 | Miséria e loucura: a literatura do verme no lodo..... | 124 |
| 5.2.3 | A queda do Eterno-Feminino | 137 |
| 5.2.4 | A arte da infâmia..... | 141 |
| 6 | CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 152 |
| | REFERÊNCIAS | 158 |
| | BIBLIOGRAFIA RECOMENDADA..... | 163 |
| | ANEXO A - POEMA ENVIADO A LUÍS ANTÔNIO DA SILVA NUNES EM 26 DE | |
| | JULHO DE 1848..... | 173 |

1 INTRODUÇÃO

No ensaio *Educação pela noite*, em que analisa a obra em prosa de Álvares de Azevedo, Antonio Candido postula haver uma continuidade entre o drama *Macário* e a novela *Noite na taverna*, pois esta se iniciaria no momento preciso em que aquele termina (CANDIDO, 2006, p.18-19). Isso se evidenciaria, segundo o crítico, quando, nas linhas finais de *Macário*, Satã, que no decorrer da peça adota uma postura claramente tutorial em relação ao jovem protagonista cujo nome dá título à obra, convida-o a olhar pela janela de uma taverna no meio da noite. O que se vê é descrito nos seguintes termos: “Eu vejo-os. É uma sala fumacenta. À roda da mesa estão sentados cinco homens ébrios. Os mais revolvem-se no chão. Dormem ali mulheres desgrenhadas, umas lívidas, outras vermelhas... Que noite!” (AZEVEDO, 2006, p.96). Candido compara esta fala de Macário, uma das últimas do drama, com a cena inicial da novela de Azevedo, e salienta a correspondência entre ambas:

(...) o cenário de *Noite na taverna* é uma orgia onde estão (...) cinco homens numa mesa e outros deitados bêbados no chão, dormindo de envolta com mulheres. E o seu começo é uma fala, isto é, algo que se ouve, correspondendo ao imperativo da cena final de *Macário* (‘Calate. Ouçamos.’) (CANDIDO, 2006, p.19)

O postulado de Candido, como se pode ver, fundamenta-se em evidências que podemos classificar como circunstanciais. No entanto, é tão lógico em relação às passagens citadas para sustentá-lo e coerente com a natureza de romance de formação às avessas (CANDIDO, 2006, p.19), a qual norteia ambas as obras — aspecto indicado pelo “tom pedagógico de Satan” (CANDIDO, 2006, p.18) —, que tem sido aceito desde então pela crítica da obra alvaresiana. De fato, quase não nos resta opção senão a de concordar com sua procedência e acatar o pressuposto de que realmente *Macário* e *Noite na taverna* constituem um díptico.

Esta tese, ao assumir como válido o axioma proposto por Candido, pretende compreender ambas as obras como integrantes de um movimento

que se verifica na produção literária de Azevedo, resultante de um projeto de cultura conscientemente concebido pelo autor e norteado pelo princípio estético por ele denominado *binomia*.

O termo é empregado por Álvares de Azevedo no Prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos* com a intenção de, segundo ele, preservar a unidade de uma obra que se bipartia, seguindo duas vertentes aparentemente antagônicas: a primeira, elevada e altamente idealista; a segunda reivindicando a primazia de uma estética baixa como recurso capaz de conferir materialidade — e humanidade — à sua criação poética. Desde então, o termo tem sido adotado para explicar a cisão da personalidade poética alvaresiana em duas faces opostas: uma angelical, terna e lamartiniana; a outra byroniana, com evidente tendência à perversão e ao autoaniquilamento.

Essa interpretação da binomia alvaresiana, embora corrente e até predominante na fortuna crítica do autor, apresenta a desvantagem de tomar os dois extremos binômicos como sistemas estanques, com pouca ou nenhuma comunicação entre si. Em parte, é preciso admitir, isso ocorre porque o próprio Azevedo (2000, 190) descreve o processo que se instala em sua obra literária como resultante do pensamento conflituoso de “duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta” (AZEVEDO, 2000, p.190) ou como uma “verdadeira medalha de duas faces” (AZEVEDO, 2000, p.190). A binomia, porém, por tratar-se de um produto da reflexão do poeta sobre sua própria obra, apresenta um caráter bem mais dinâmico do que a imagem de uma figura bifronte, um Jano cujas faces contemplam sempre direções opostas, é capaz de representar. Nesta tese, refiro-me a ela como uma estrada que, embora conduza a dois locais inteiramente distintos, é o elemento por meio do qual ambos permanecem interconectados. Sob tal perspectiva, ainda que a binomia alvaresiana delimite dois extremos opostos na obra do autor — um elevado, outro baixo; um poético, outro prosaico —, ela também estabelece um trânsito entre esses dois extremos.

Portanto, a binomia alvaresiana pode ser definida como um princípio estético que, fundando uma dualidade no conjunto da obra de seu autor, de forma que ela se configura em dois extremos opostos, põe em marcha entre esses extremos uma série de movências poéticas, as quais acrescentam a essa obra um caráter reflexivo e dinâmico.

Emprego o termo *movência*¹, no âmbito desta tese, para me referir ao movimento que se estabelece na obra de Álvares de Azevedo, entre as vertentes românticas pelas quais sua poética transita. Não se trata de deslocamento unidirecional, vetorial, mas sim de um movimento contínuo resultante do pensar do poeta sobre o próprio pensar — este, um procedimento tipicamente romântico, já proposto pelo primeiro Romantismo alemão — e que guarda em si a memória do espaço poético percorrido.

Assumindo o díptico *Macário/Noite na taverna* como representação e resultado das movências que se verificam no conjunto da obra de Azevedo em consequência da maturação de seu projeto estético de matriz cosmopolita, esta tese se dedica a:

- analisar como tais movências se configuram em sua prosa dramática e ficcional;
- confrontar a obra reflexiva de Azevedo, a qual assume um caráter francamente cosmopolita, com o ideário do Romantismo brasileiro nacionalista;
- compreender em que dimensão as obras em estudo refletem o pensamento filosófico e político de seu autor;

¹ O termo é empregado aqui, portanto, em contexto distinto do proposto por Paul Zumthor. O linguista e medievalista suíço recorre ao vocábulo em questão para referir-se à reorganização do conhecimento operada pelo receptor no momento da performance de uma obra poética, de forma que a execução da performance resulta num ato de criação contínua e encadeada. Segundo Zumthor: “Cada poema novo se projeta sobre os que o precederam, reorganiza seu conjunto e lhe confere uma outra coerência. (...) A performance de uma obra poética encontra, assim, a plenitude de seu sentido na relação que a liga àquelas que a precederam e àquelas que a seguirão. Sua potência criadora resulta de fato, em parte, à movência da obra” (ZUMTHOR, 1997, p.265, citado por SILVA, 2005, p.98).

- analisar em que medida a prosa noturna e macabra de *Noite na taverna*, assim como o drama de formação às avessas constituído por *Macário*, questionam a realidade social e cultural do Brasil do Segundo Reinado.

Para alcançar o destino proposto, a presente tese toma como objeto de estudo, além das obras citadas, o corpus da obra em prosa de Álvares de Azevedo, incluindo sua obra ensaística e crítica, sua correspondência e também aspectos de sua obra poética que forneçam elementos para a discussão do problema.

O primeiro capítulo desta tese procura elucidar a importância das ideias do romantismo europeu, particularmente do primeiro romantismo alemão, para o projeto literário alvaresiano. Além disso, busca compreender como a tensão binômica anunciada por Álvares de Azevedo na formulação do Prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos* configura-se numa poética que se distancia do ideário hegemônico no Romantismo brasileiro.

O segundo capítulo ocupa-se de compreender a binomia alvaresiana como processo em curso, resultante do projeto assumido pelo autor de, como afirma Antonio Candido (2000, p.83), “dar categoria poética ao prosaísmo cotidiano”. Para isso, o capítulo em questão se deterá sobre as movências postas em curso no primeiro episódio de *Macário*.

O terceiro capítulo dispõe-se a compreender como a opção de Azevedo por uma literatura urbana de temática sombria e sarcástica corresponde à busca pela materialidade em sua obra literária. É na cidade, como veremos, que Satã empreende seu primeiro grande avanço no sentido de conduzir seu tutelado rumo ao desencantamento e à estética baixa anunciada pela formulação binômica do Prefácio à *Lira dos vinte anos*.

O quarto e último capítulo, além de explorar mais a fundo os pontos de ligação entre as duas obras em estudo, procurará compreender a *Noite na taverna*, esta reunião de narrativas de morte, violência e erotismo brutal, à luz do projeto literário urbano e cosmopolita concebido por Álvares de Azevedo.

2 ALGUMAS BASES DO PENSAMENTO ESTÉTICO ALVARESIANO

2.1 UM MERGULHO-EM-SI-MESMO

Em *Noite na taverna*, Álvares de Azevedo, por meio de um dos personagens integrantes do grupo de libertinos que, reunidos em libação, relatam os eventos macabros que compõem a novela, atribui ao filósofo alemão Johann Gottlieb Fichte, um idealismo que, podemos inferir, chega ao limite do solipsismo. Isso porque, a julgar pela fala do personagem alvaresiano, o fichtismo afirmaria a imaterialidade dos objetos que compõem a realidade exterior ao sujeito, o que equivaleria a uma negação da sua materialidade. A menção de Fichte a que me refiro é bastante jocosa, pois ocorre no momento em que se constata que os copos sobre a mesa estão lastimavelmente vazios. Um dos convivas, então, proclama: “É o Fichtismo na embriaguez! espiritualista: bebe a imaterialidade da embriaguez!” (AZEVEDO, 2006, 102).

Na obra de Álvares de Azevedo, como ocorre entre outros poetas de seu tempo, as ideias de espiritualismo e, principalmente, de elevação anímica, estão ligadas à poesia idealista romântica, marcada por um sentimentalismo amoroso frequentemente frustrado pela intangibilidade do objeto de desejo; à exaltação de sentimentos nacionalistas; à defesa da literatura de orientação religiosa e moral; e à valorização da ascese. O vínculo apontado por Álvares de Azevedo entre o pensamento de Fichte e o idealismo romântico, naquela que é uma das obras mais acentuadamente materialistas de sua produção literária, é tanto mais compreensível quando se considera o papel crucial que as ideias do filósofo desempenharam para a adoção do ideal poético adotado pelo Romantismo².

² No Brasil, um dos grandes divulgadores das ideias de Fichte, na primeira metade do século XIX, foi o alemão naturalizado brasileiro Johann Julius Gottfried Ludwig Frank (1808-1841) ou, simplesmente, Júlio Frank (LAUS, s.d., p.35). Frank atuou como professor do Curso Anexo Jurídico da Academia de Direito de São Paulo e exerceu influência considerável entre os alunos da instituição. Atribui-se a ele a fundação de uma espécie de sociedade secreta acadêmica, aos moldes das *Burschenschaften* alemãs. A *Burschenschaft Paulista*, conhecida

A elevação para Fichte — e para os primeiros românticos — trazia em si a ideia da liberdade intelectual conquistada pelo desprendimento em relação às limitações terrenas, de forma que o pensamento pudesse assim se alçar rumo às altitudes que apenas o conhecimento de si mesmo permite atingir. Fichte defende que o pensamento só é verdadeiramente livre quando se desvincula da matéria circundante e se volta sobre si mesmo. O pensamento que se dirige para fora do eu, tomando como objeto as coisas do mundo, coisifica-se ele próprio e, portanto, não pode ser exercido com real autonomia. Segundo Rüdiger Safranski, a negação fichtiana da objetividade pode ser assim descrita:

[o Eu] quer se misturar às coisas, quer ser como uma coisa, irresponsável do mesmo modo, do mesmo modo preso e dominado pelo que lhe é estranho. Fichte quer cortar-lhe esse caminho de fuga para a insignificância. O eu se apropria de si quando entende que não pode esconder-se no não eu — que chamamos usualmente de ‘objetividade’. (SAFRANSKI, 2010, p.70)

Safranski ilustra a concepção fichtiana da emancipação do pensamento em relação aos objetos com a anedota do experimento da parede, com o qual Fichte pretendia conscientizar seus alunos sobre sua concepção do “eu” emancipado do “não eu”:

Em Iena conta-se como [Fichte] manda que os estudantes na universidade olhem para a parede diante deles. ‘*Caros senhores, pensem na parede*’, dizia, ‘*e então pensem em si próprios como diferentes dela*’. Lamentava-se jocosamente que os estudantes fossem em bandos para suas aulas para lá olhar desorientados para a parede, onde nada lhes ocorria porque o seu próprio eu não lhes ocorria. Através da experiência com a parede, Fichte queria porém libertar a consciência usual da sua imobilidade e autocoisificação, pois, como costumava dizer, era mais fácil levar o homem a imaginar que ele era um pedaço de lava da lua do que um eu vivo. (SAFRANSKI, 2010, p.69-70)

O idealismo exaltado de Fichte revela, de fato, forte tendência ao solipsismo, o que obviamente motivou questionamentos por parte de seus contemporâneos³, que se dividiram entre apoiadores e ferozes detratores. No entanto, o não eu, ou seja, o mundo exterior ao eu pensante, desempenha um papel essencial na concepção de Fichte, uma vez que ele representa o oposto que delimita o eu, possibilitando sua determinação (BENJAMIN, 1999, p.34). O eu é absoluto em si próprio, mas delimita-se pelo não eu que o circunda. É pelo conhecimento do eu, por outro lado, que se pode chegar ao conhecimento do mundo sem sucumbir à anulação do eu. “Se vocês não podem tornar os pensamentos coisas externas”, aconselha Novalis, “tornem as coisas externas pensamentos” (NOVALIS citado por SAFRANSKI, 2010, p.78).

Também para os primeiros românticos, o pensamento tem caráter autorreflexivo, como se pode ver, por exemplo, nesta citação de Schlegel: “A faculdade da atividade que se volta sobre si mesma, a capacidade de ser o Eu do Eu, é o pensar. Esse pensamento não tem nenhum outro objeto senão nós mesmos” (SCHLEGEL citado por BENJAMIN, 1999, p.30). No entanto, ainda que o pensar e a reflexão sejam postos aqui no mesmo plano, Walter Benjamin salienta que tal não ocorre unicamente para conferir ao pensar a infinitude encontrada na reflexão. Segundo ele, “os românticos viram, antes, na natureza reflexionante do pensar uma garantia para seu caráter intuitivo” (BENJAMIN, 1999, p.30). Benjamin sustenta ainda que “o romantismo fundou sua teoria do conhecimento sobre o conceito de reflexão, porque ele garantia não apenas a imediatez do conhecimento, mas também, e na mesma medida, uma particular infinitude do seu processo” (BENJAMIN, 1999, p.32).

Para que se compreenda o que significa o conceito de reflexão para os românticos, Benjamin atribui a ela dois graus de complexidade. O primeiro

³ Goethe, embora não deixasse de nutrir admiração pela filosofia de Fichte, contava-se entre esses críticos. Certa vez em que um grupo de estudantes desafetos quebrou a pedradas as janelas da residência de Fichte, Goethe escreveu a Schiller: “o senhor viu pois o eu absoluto em grandes apuros, e claro que foi muito descortês da parte dos não eus estabelecidos que eles voassem através das vidraças” (citado por SAFRANSKI, 2010, p.74-75).

grau da reflexão constitui o pensar de algo, o simples ato de pensar com o objeto pensado. A reflexão propriamente dita se manifesta no segundo grau, o pensar o primeiro pensar, ou seja, o pensar sobre o próprio pensar (BENJAMIN, 1999, p.32). O caráter infinito da reflexão provém do fato de que esse pensar do pensar se renova sucessivamente, num processo incessante, e por esse motivo Benjamin afirma que, para Schlegel e Novalis, a infinitude da reflexão é uma infinitude da conexão e não da continuidade (BENJAMIN, 1999, p.36). Tal noção de infinitude, assim como o valor que atribuem a ela, é, para Benjamin, um dos mais importantes fatores de diferenciação entre as ideias defendidas pelos primeiros românticos e as que eles herdaram de Fichte:

O interesse na imediatez do conhecimento mais elevado, Fichte compartilha com os primeiros românticos. O culto do infinito que eles fazem, como eles deixaram marcado também na teoria do conhecimento, separa-os dele e fornece ao pensamento deles o seu direcionamento mais original. (BENJAMIN, 1999, p.35)

A defesa romântica do conhecimento imediato do eu é vista como uma reação ao conhecimento mediado pela razão apregoado pelo Iluminismo. O saber iluminista é um conhecimento do mundo físico, ao qual se chega pelo exercício da razão objetiva. Para os românticos, tal modo de interpretar a realidade é opressivo, pois limita a liberdade do pensar, coisifica-o, verga-o sob o peso do mundo. “Ser nada mais é do que ser livre”, diz Novalis, “levitar (...). Desse ponto luminoso da levitação irradia toda a realidade” (NOVALIS citado por SAFRANSKI, 2010, p.76). Para aquela primeira geração romântica na Alemanha, segundo Safranski,

Não basta que os pensamentos apelem à ação; tem-se de cuidar para que o pensamento de uma realidade opressora — esse poderoso não eu — seja colocado num estado de levitação. Na Alemanha, a reflexão profunda adquiriu com o Romantismo [...] não apenas a ânsia e a melancolia, mas também o dom encantador de tomar as coisas levemente e de torná-las leves. (SAFRANSKI, 2010, p.78)

São ecos desse fértil debate travado na Alemanha no período entre o final do século XVIII e o início do XIX que repercutem na produção poética do Romantismo brasileiro, ainda que um tanto esmaecidos pela distância entre o Velho Continente e o país ainda recém-saído do regime colonial e pela interferência de suas múltiplas reverberações ao longo desse percurso. Segundo Antonio Candido, o Romantismo surge no Brasil como um movimento de negação que buscava redefinir não apenas a atitude poética de seus seguidores, mas também “o próprio lugar do homem no mundo e na sociedade” (CANDIDO, 1959b, p.22). Assim como se verifica no Romantismo europeu, também a tônica do brasileiro é a do individualismo e do relativismo em oposição ao racionalismo classicista. Conforme afirma Candido,

Os românticos, [...] operando uma revisão de valores, não apenas veem coisas diferentes no mundo e no espírito, como desejam imprimir à sua visão um selo próprio e de certo modo único, desde que a literatura consiste, para eles, na manifestação de um ponto de vista, um ângulo pessoal. (CANDIDO, 1959b, p.22)

Entre os primeiros românticos brasileiros tais manifestações vinculavam-se à necessidade premente de afirmar uma cultura nacional em oposição aos modelos importados da metrópole portuguesa. Em seu livro *O Romantismo no Brasil*, Antonio Candido, referindo-se ao reconhecimento gradual do Romantismo como opção estética de escolha para desempenhar esse papel, afirma que

o Romantismo apareceu aos poucos como caminho favorável à expressão própria da nação recém-fundada, pois fornecia concepções e modelos que permitiam afirmar o particularismo, e portanto a identidade, em oposição à Metrópole, identificada com a tradição clássica. (CANDIDO, 2004, p.19)

Alguns temas recorrentes nos debates intelectuais que antecederam o início “oficial” do Romantismo brasileiro, segundo Candido (2004, p.21), incluíam: “Consciência de autonomia: verificação do passado literário; reconhecimento da posição central dos temas nativistas; inclinação para o lado

das novas tendências estéticas, que [...] eram as do Romantismo”. Em todas essas questões se manifesta a necessidade de apontar caminhos para a cultura do país nascente, caminhos que se afastassem daqueles até então trilhados pela metrópole portuguesa. Se para os primeiros românticos alemães a refutação do racionalismo iluminista que norteou a Revolução Francesa foi um aspecto decisivo, para os brasileiros a contraposição ao colonialismo português foi o fator mais relevante. A valorização da natureza, das formas artísticas populares, a idealização do passado medieval ainda não aviltado pelo racionalismo, ideais presentes no Romantismo europeu, aqui assumiam as feições de um sentimentalismo nativista.⁴

Para a geração de poetas que se formou em torno da Academia de Direito de São Paulo, porém, outros aspectos se apresentavam de maneira mais premente. Enquanto anteriormente a afirmação dos ideais nacionalistas estava na ordem do dia de um país que se esforçava para desvincular-se da herança colonial, agora o principal desejo era o de compor uma literatura relevante, consistente, ainda que isso implicasse espelhá-la na do Velho Mundo. Nesse contexto, o nacionalismo literário já não mais despontava necessariamente como o aspecto mais valorizado pelos jovens românticos.

O caso de Álvares de Azevedo foi representativo desse novo modo de pensar a literatura brasileira. Para Azevedo, importava construir um projeto de literatura nacional que sorvesse o que de mais consistente a literatura europeia tivesse a ensinar. Sua posição a esse respeito é expressa no prefácio a *Macário*, quando declara, a propósito do projeto de dramaturgia que tem em mente ao compor essa obra que considerava uma *tentativa dramática*:

O meu protótipo [de drama teatral] seria alguma coisa entre o teatro inglês, o teatro espanhol e o teatro grego — a força das paixões ardentes de Shakespeare, de Marlowe e Otway, a imaginação de Calderón de la Barca e Lope de Veja, e a simplicidade de Ésquilo e

⁴ Recomendo, para um aprofundamento a respeito dessa questão, a obra *Frestas e arestas* (1999), de Karin Volobuef. Além de um extenso estudo sobre os romantismos brasileiro e alemão, o livro oferece um excelente estudo comparativo entre ambos.

Eurípides — alguma coisa como Goethe sonhou, e cujos elementos eu iria estudar numa parte dos dramas dele — em *Goetz de Berlichingen*, *Clavijo*, *Egmont*, no episódio da Margarida de *Faust* — e a outra na simplicidade ática de sua *Iphigenia*. Estudá-lo-ia talvez em Schiller, nos dois dramas do *Wallenstein*, nos *Salteadores*, no *D. Carlos*: estudá-lo-ia ainda na *Noiva de Messina* com seus coros, com sua tendência à regularidade. (AZEVEDO, 2000, p.507)

Em outras palavras, Azevedo preocupa-se com a elaboração de um modo de composição dramática que seja original — um protótipo seu, como afirma —, porém construído a partir de um amplo espectro de elementos resultantes da reflexão sobre o milenar teatro europeu. Se é possível afirmar, como Antonio Candido (2006, p.17), que se encontra aqui um antinacionalismo decidido, trata-se porém de um antinacionalismo peculiar. Não estamos diante da reprodução pura e simples dos modelos europeus, mas sim de uma intenção manifesta de elaborar, por meio da reflexão, uma obra pessoal que se quer dotada da solidez que, para seu autor, somente o estudo daquela ampla gama de obras e estilos oferecidos pela dramaturgia europeia (e se possível para além dela) poderia lhe proporcionar. O poeta volta-se para além das fronteiras nacionais, mas faz isso para erigir algo a partir de si próprio. Temos aqui, novamente, a medalha de duas faces com que Azevedo representa o princípio da binomia: uma delas voltada para a valorização dos modelos europeus, a outra para o desejo desde sempre manifesto — ainda que nem sempre satisfeito — pelos românticos brasileiros de criar uma literatura própria e original. E se não como integrantes de uma nação, em moldes tradicionais e idealizantes, ao menos como cidadãos autônomos de uma sociedade livre, como opção para o jovem Estado brasileiro que se consolidava.

O conflito entre nacionalismo e antinacionalismo na obra literária de Álvares de Azevedo encontra-se personificado numa das passagens de *Macário*, em que o personagem que dá título ao drama e seu amigo — e oposto — Penseroso discutem sobre os versos de certo autor — em quem poderíamos sem dificuldade enxergar o próprio Azevedo —, que para o segundo têm um tom

excessivamente sombrio e mórbido, ao passo que para o primeiro retratariam nada mais do que um aspecto da vida. Penseroso defende ideais nacionalistas bastante próximos daqueles que eram correntes no Romantismo brasileiro da época, reprovando o poeta em questão por afastar-se deles:

[...] esse americano não sente que ele é o filho de uma nação nova, não a sente o maldito cheia de sangue, de mocidade e verdor? Não se lembra que seus arvoredos gigantescos, seus Oceanos escumosos, os seus rios, suas cataratas, que tudo lá é grande e sublime? Nas ventanias do sertão, nas trovoadas do sul, no sussurro das florestas à noite não escutou nunca os prelúdios daquela música gigante da terra que entoa à manhã a epopeia do homem e de Deus? (AZEVEDO, 2006, p.77)

Macário, por sua vez, condena o artificialismo de tal posicionamento estético, que para ele não passa de reprodução plagiária de fórmulas já desgastadas (inadequadas à confrontação com a experiência – “como se lá tivessem dormido ao menos uma noite” – e decorrentes de uma seleção de fontes questionáveis – “algum viajante que esqueceu-se”):

Falam nos gemidos da noite no sertão, nas tradições das raças perdidas da floresta, nas torrentes das serras nuas, como se lá tivessem dormido ao menos uma noite [...].

Mentidos! Tudo isso lhes veio à mente lendo as páginas de algum viajante que esqueceu-se talvez de contar que nos mangues e nas águas do Amazonas e do Orenoco há mais mosquitos e sezões do que inspiração: que na floresta há insetos repulsivos, répteis imundos — que a pele furta-cor do tigre não tem o perfume das flores — tudo isso é sublime nos livros, mas é soberanamente desagradável na realidade! (AZEVEDO, 2006, p.78-79)

O diálogo entre os dois personagens reflete a discussão então em curso no seio do Romantismo brasileiro, entre o nacionalismo ufanista que atribui à própria terra uma grandiosidade épica e, de outro lado, um desencantamento e sobriedade críticos, para os quais essa idealização intensa da terra pátria não passa de repetição de fórmulas desgastadas e equivocadas,

que não contribuem de fato para a construção de uma literatura expressiva no âmbito mais amplo da literatura do mundo.

2.2 MOVÊNCIA E TENSÃO BINÔMICA: UMA POÉTICA A CAMINHO

A discussão entre Macário e Penseroso expõe também outro debate que se dá no interior da obra do próprio poeta. Conforme afirmei anteriormente, a binomia expressa a dualidade decorrente de uma crise que se encontrava em curso em sua obra, consequência da reflexão crítica sobre sua própria produção em face do debate literário no contexto brasileiro da época e do pensar de Azevedo sobre o próprio pensar. Macário e Penseroso representam as duas faces da poética de Álvares de Azevedo, correspondentes às duas partes antagônicas da *Lira dos vinte anos* e, portanto, aos dois polos binômicos. Penseroso personifica o aspecto nacionalista e altamente idealista da primeira *Lira*, enquanto Macário dá corpo à sua face oposta, cética e materialista.

A noção de pátria em Álvares de Azevedo, convém esclarecer em primeiro lugar, não corresponde necessariamente à de um país com suas fronteiras delimitadas geograficamente, mas antes a um sentimento imaterial, ideal, de territorialidade. Para compreender isso, podemos tomar como exemplo o poema *Na minha terra*, em que o território idealizado situa-se num plano indefinido, vago, onírico, demarcado por um anseio melancólico e saudosista que não se traça em mapas:

Amo o vento da noite sussurrante
A tremer nos pinheiros
E a cantiga do pobre caminhante
No rancho dos tropeiros;

E os monótonos sons de uma viola
No tardio verão,
E a estrada que além se desenrola
No véu da escuridão

[...]

Sonho da vida que doirou e azula
A fada dos amores,
Onde a mangueira ao vento que tremula
Sacode as brancas flores,

E é saudoso viver nessa dormência
Do lânguido sentir,
Nos enganos suaves da existência
Sentindo-se dormir [...] (AZEVEDO, 2000, p.140-141)

Com o desencantamento progressivo que se instala em sua obra, o espaço poético adquire materialidade ao mesmo tempo em que a poesia passa a ter por objeto o próprio eu, a individualidade do poeta. O território do poema deixa de ser, então, aquela terra indefinida da primeira parte da *Lira* e se circunscreve ao espaço mais imediato da vida. É o que podemos ver nos versos do poema *Ideias Íntimas*, em que o eu lírico, deixando de lado o sentimentalismo poético, desloca-se ao longo de uma trilha de referências oriundas da literatura europeia para encontrar-se só num limitado espaço doméstico, pessoal e material, em que os objetos que o abarrotam não mais evocam a languidez enevoadada do sentimentalismo de outrora.

Ossian o bardo é triste como a sombra
Que seus cantos povoa. O Lamartine
É monótono e belo como a noite,
Como a lua no mar e o som das ondas...
Mas pranteia uma eterna monodia,
Tem na lira do gênio uma só corda,
Fibra de amor e Deus que um sopro agita:
Se desmaia de amor a Deus se volta,
Se pranteia por Deus de amor suspira.
Basta de Shakespeare. Vem tu agora,
Fantástico alemão, poeta ardente
Que ilumina o clarão das gotas pálidas
Do nobre Johannisberg! Nos teus romances
Meu coração deleita-se... Contudo,
Parece-me que vou perdendo o gosto,
Vou ficando blasé, passeio os dias
Pelo meu corredor, sem companheiro,
Sem ler, nem poetar. Vivo fumando.
Minha casa não tem menores névoas

Que as deste céu d'inverno... Solitário
 Passo as noites aqui e os dias longos

[...]

Reina a desordem pela sala antiga,
 Desce a teia de aranha as bambinelas
 À estante pulverulenta. A roupa, os livros
 Sobre as cadeiras poucas se confundem.
 Marca a folha do Faust um colarinho
 E Alfredo de Musset encobre às vezes
 De Guerreiro ou Velasco um texto obscuro.
 Como outrora do mundo os elementos
 Pela treva jogando cambalhotas,
 Meu quarto, mundo em caos, espera um Fiat!
 (AZEVEDO, 2000, p.203, 204-205)

O espaço do poema não ocupa mais o sentimentalismo e a abstração dos versos de *Na minha terra*, e, ao mesmo tempo em que se inscreve no plano material da vida diária, nos objetos que o mobíliam, expressa a individualidade do próprio poeta, e o tempo da poesia passa a ser aquele cotidiano prosaico que, segundo Cilaine Alves (1998, p.129), constitui a chave da estilística baixa pela qual sua obra transita. Num caminho oposto ao proclamado por Fichte, o eu poético, ainda que se misture às coisas (SAFRANSKI, 2010, p.70), encontra nesse misturar-se o modo pelo qual se afirma. A parede que contempla já não é a superfície opaca a coisificar os eus incautos dos alunos do filósofo de Jena, mas torna-se parte integrante do eu vivo do poeta, tanto quanto as obras dos autores cujos retratos dela pendem passam a integrar a matéria de seus versos (AZEVEDO, 2000, p.205):

Na minha sala três retratos pendem.
 Ali Victor Hugo. Na larga fronte
 Erguidos luzem os cabelos louros
 Como c'roa soberba. Homem sublime,
 O poeta de Deus e amores puros
 Que sonhou Triboulet, Marion Delorme
 E Esmeralda — a Cigana... E diz a crônica
 Que foi aos tribunais parar um dia
 Por amar as mulheres dos amigos
 E adúlteros fazer *romances vivos*.
 (AZEVEDO, 2000, p.205)

Os dois poemas citados situam-se, como se pode ver, cada qual num dos extremos da binomia alvaresiana. O primeiro, com seu sentimentalismo romântico, ocuparia o polo zenital, enquanto o segundo, voltando-se para um espaço corriqueiro de objetos desordenados, posiciona-se no polo mais baixo, em meio à poeira e às teias que esvoaçam pelo chão. Cilaine Alves descreve esse processo em curso na obra de Azevedo em termos de um confronto progressivo com a moralidade vigente em sua época e com os padrões impostos pelo gosto clássico. Em *O belo e o disforme*, a autora afirma que

... a obra lírica de Álvares de Azevedo — automeada, num primeiro momento, como 'clássica' — espera dissolver as contradições da cultura procurando unificar a alma num reino transcendental, cantando a fé e a esperança numa civilização ideal. No segundo momento, porém, o rompimento com o mundo da cultura se dá mediante a adoção de valores e formas de vida condenados pela moralidade vigente. Nesse momento, a consciência poética torna-se cética, refuta a imortalidade da alma e divide-se em várias personalidades tomadas socialmente como marginais. (ALVES, 1998, p.71)

A binomia de Azevedo, portanto, não é um fenômeno estanque, cristalino, simples medalha de faces opostas, mas sim um processo em curso, um trajeto um tanto tortuoso que o poeta percorre entre os dois extremos que norteiam sua obra. Se há nela uma clara divisão de opostos — matéria e espírito, corpo e alma, satânico e angélico — é essa movência humana entre eles que lhe confere totalidade. A separação entre belo e não belo, entre poético e prosaico, elevado e baixo, se esfuma e a elevação proporcionada pela arte adquire contornos indistintos.

A divisão entre opostos complementares que conferem unidade ao todo, como se somente a oposição pudesse gerar o uno, também já está presente nas teorizações dos primeiros românticos alemães. Novalis, ao refletir sobre a divisão kantiana das faculdades intelectuais tendo como princípio centralizador a razão, propõe a necessidade de unificarem-se as forças

mentais e naturais, a um só tempo reconhecendo-se a separação entre espírito e natureza e afirmando-se o caráter indissociável de ambos:

Sobre a elaboração kantiana e antefichtiana da filosofia em geral — a divisão das faculdades da mente, seu princípio centrante, a razão — unificação das forças mentais e naturais — unificação das mônadas centrais delas — mônada central suprema. (NOVALIS, 2001, p.139, fragmento 86)

Entre as divisões de opostos complementares propostas pelo Romantismo, certamente reveste-se de grande importância a oposição masculino/feminino. Isso é compreensível, pois, provavelmente mais do que qualquer outra classificação dicotômica, essa representação de princípios antagônicos que se complementam numa unidade criadora é certamente fértil em significações que remetem à criação artística. Novalis associa o homem ao flogístico, o fluido que se adensa, o comburente, o princípio inflamatório. A mulher, para ele, é deflogístico, “um processo preponderante de rarefação” (NOVALIS, 2001, p.141, fragmento 100). Rubens Rodrigues Torres Filho esclarece que essa observação de Novalis, que em seus “Papéis de Schlegel”, reunidos nos *Fragmentos físicos*, afirma que “O homem é mais mineral — a mulher mais vegetal” (NOVALIS, 2001, p.239, nota 21), inspira-se em observação de Schlegel, para quem “A *figura feminina* é totalmente flor e fruto — o cálice da flor e do fruto predomina em seu corpo. A organização mais angulosa do homem é talvez mais mineral” (SCHLEGEL apud NOVALIS, 2001, p.239, nota 21).

As representações do feminino como elemento criador, como se sabe, são bastante disseminadas no Romantismo, sobretudo em decorrência da forte presença e recepção do primeiro *Fausto* de Goethe⁵, que com seu princípio do

⁵ Embora Goethe, representante do chamado Classicismo de Weimar, não possa ser considerado um autor romântico, sua obra exerceu grande influência sobre o Romantismo. O caso de Álvares de Azevedo, a propósito, é particularmente representativo quanto a esse aspecto. O jovem poeta romântico brasileiro frequentemente o evoca — e, com especial ênfase, o seu *Fausto* — como referência decisiva, tanto em suas reflexões críticas quanto em sua poética. Cabe, também, mencionar que no contexto brasileiro da época, as classificações histórico-literárias de hoje não desempenhavam qualquer papel. A recepção de autores e

Eterno-Feminino caracteriza a pulsão criadora que eleva e redime o homem. Na obra de Álvares de Azevedo, particularmente em *Macário*, ocorre uma mineralização do princípio feminino, que se dicotomiza ele próprio de acordo com os termos da binomia. Assim, a um elemento feminino criador zenital, como em Goethe, porém tão etéreo e elevado que acaba por tornar-se estéril, opõe-se uma outra representação do feminino, destrutiva e nadiral, porém necessária para que o processo de autoconhecimento do personagem se complete. Temos em *Macário*, assim, como veremos em detalhe, o motivo da mulher-matéria, figurada na prostituta moribunda que por pouco não perece nos braços do protagonista em pleno gozo erótico. Satã, por sinal, lamenta que isso não tenha de fato ocorrido, pois a conjunção com a morte seria um ato capaz de despertar a consciência de que a matéria inerte compõe o mundo e, portanto, é parte indissociável do ato criador. Daí a afirmação de que da morte poderia nascer a vida; a vida como fenômeno natural, transformador, do qual a representação artística não pode se furtar. O poeta, ao aceitá-la como matéria de seus versos, acorda na terra, ou seja, desperta para o mundo em que se encontra inserido.

A binomia alvaresiana, portanto, não se resume à interpenetração de opostos complementares, numa espécie de coito criativo. Trata-se antes de um processo em que elevação e rebaixamento, desagregação e florescimento, decomposição e maturação, ocorrem como termos de uma mutualidade. Novalis, a propósito, já se referia à romantização como uma ação em que estão implicados elevação e rebaixamento recíprocos.

O mundo precisa ser romantizado. Assim reencontra-se o sentido orig[inário]. Romantizar nada é, senão uma potenciação qualit[ativa]. O si-mesmo inferior é identificado com um si-mesmo melhor nessa operação. Assim como nós mesmos somos uma tal série potencial qualit[ativa]. Essa operação é ainda totalmente desconhecida. Na medida em que dou ao comum um sentido elevado, ao costumeiro um aspecto misterioso, ao conhecido a dignidade do desconhecido,

textos literários dava-se, geralmente, no calor da hora e com referências apenas parciais aos debates travados na Europa, o que era tanto mais verdadeiro em se tratando de autores de língua alemã.

ao finito um brilho infinito, eu o romantizo⁶ — Inversa é a operação para o superior, desconhecido, místico, infinito — através dessa conexão este é logaritimizado — Adquire uma expressão corriqueira. Filosofia romântica. *Língua romana*. Elevação e rebaixamento recíprocos. (NOVALIS, 2001, p.142, fragmento 105)

A elevação romântica, portanto, não corresponde ao distanciamento puro e simples da arte — ou da espiritualidade — em relação à existência concreta ou à vida cotidiana, a um pairar do espírito acima do humano material. Pela elevação romântica, a matéria do mundo corriqueiro é potencializada de forma a tornar-se sublime, enquanto o que é tido por sublime é rebaixado ao nível da matéria corriqueira da existência. É logaritimizado, enfim; ou seja, é tomado como expoente para que se eleve o real a outra potência.

Esse processo, como uma via de mão dupla, possibilita, para Novalis, que o poeta dê um salto-sobre-si-mesmo: que o pensador pense a si próprio, e a filosofia se torne objeto de sua própria reflexão (NOVALIS, 2001, p.152, fragmento 134).

A binomia proposta por Álvares de Azevedo — que, como veremos no próximo segmento, encontra-se no cerne de suas teorizações estéticas — é herdeira dessa poesia autorreflexiva dos primeiros românticos alemães. Trata-se igualmente de um procedimento de sentido duplo, em que o poeta ao mesmo tempo ergue-se sobre o homem como a estátua sobre o pedestal (NOVALIS, 2001, p.122, fragmento 38) e submerge nas profundezas da matéria inerte. Ela permite “devolver” o poético ao material e a materialidade ao poético. Na obra binômica de Azevedo, o salto-sobre-si-mesmo manifesta-se igualmente como um mergulho-em-si-mesmo, um pensar poético autorreflexivo, cujo objetivo é o

⁶ Torres Filho explica que, ao introduzir o verbo *romantisieren* (romantizar), “Novalis está elaborando a autocompreensão do romantismo” (NOVALIS, 2001, p.240, nota 25). A língua romana a que se refere Novalis era o idioma falado pelo povo de Roma, que se diferenciaria do latim culto e literário que chega até nós por intermédio do latim canônico. Foi a partir dessa língua que se desenvolveu, na Idade Média, o romance. Segundo Torres Filho, “Novalis explora largamente esse parentesco entre ‘romano’, ‘romântico’, ‘romança’, ‘romance’, na elaboração do conceito de romantismo”. (NOVALIS, 2001, p.240, nota 26)

autoconhecimento conquistado pela consumpção de si próprio. Um caminho de mão dupla rumo à arte de tornar-se humano.

2.3 UMA CLASSIFICAÇÃO TRIÁDICA DO BELO E DO SUBLIME

A centralidade da binomia na obra de Azevedo, e o encaminhamento de sua poética em direção a uma “pedagogia satânica”, como a descreveremos aqui, revela-se na confrontação tão breve quanto intensa do poeta com as noções do belo e do sublime, tão caras ao Romantismo e à filosofia idealista que tinha papel hegemônico no Brasil de sua época.

No prefácio ao poema *O Conde Lopo*, Álvares de Azevedo defende a ideia de que “A missão do poeta é [...] o apostolado da beleza” (AZEVEDO, 2000, p.375). Proposição claramente relacionada ao que, em certa derivação do Romantismo, virá a ser o culto da *arte pela arte*, essa declaração estética tem consequências bastante peculiares no contexto da obra de Azevedo. Segundo ele, mais do que simplesmente usufruir da prerrogativa de apreender a beleza do mundo, colhê-la para adornar sua lira trovadoresca, cabe ao poeta um papel ativo; a poesia é antes dever que fruição: “o dever de esfolhar coroas sobre **todas** as quadras da vida” (AZEVEDO, 2000, p.375 – negrito por mim).

O pronome indefinido empregado aqui por Azevedo é extremamente significativo para a compreensão de seu projeto estético. A afirmação de que é dever do poeta espalhar as pétalas da grinalda que adorna sua lira sobre *todas* as quadras da vida, equivale a dizer que a **vida**, em todos os seus aspectos, é a matéria que supre a criação poética, que todas as coisas que integram a experiência humana são assunto da grande literatura, e que não há, no âmbito da existência humana, território que seja vedado à criação literária⁷. O poeta,

⁷ Em tempos recentes, o romanista Ottmar Ette (2015) dedicou-se ao tema das relações entre literatura e as assim chamadas “ciências da vida” em seu livro *SaberSobreViver*. Nessa obra, Ette afirma que: “[...] a literatura pode ser entendida, nas suas mais diversas formas de escrita, como mídia de armazenamento de saberes sobre a vida, uma mídia interativa, e que ao mesmo tempo se transforma. Diferentemente do que se dá na filosofia, no campo do literário não se trata de construir sistemas de sentido coerentes em si mesmos, mas da capacidade artística de

consequentemente, assume a incumbência de explorar tais territórios — mesmo os que são de alguma forma interditos aos demais —, extrair deles o que há de belo, e assim revelá-los ao conjunto dos homens.

A visão alvaresiana do poeta como missionário da beleza, ou antes como explorador dos aspectos mais inusitados do belo, tanto quanto daqueles considerados socialmente mais palatáveis, confirma-se mais adiante — e se revela tributária do *romantizar* definido por Novalis (NOVALIS, 2001, p.142, fragmento 105) —, pois o autor afirma que “poucas coisas há no mundo que olhadas de certo modo não tenham o seu quê de poético: se ainda aí há tanta flor solteira de poeta — é que ele ainda virá, o seu vate, para descantar-lhe as belezas” (AZEVEDO, 2000, p.377).

Como observa Natália de Souza Santos, a afirmação de que “O fim da poesia é [...] o belo” (AZEVEDO, 2000, p.375) filia-se à tendência estética que a partir do Romantismo foi propagada particularmente por Théophile Gautier (SANTOS, 2012, p.60). O poeta francês emprega a expressão em defesa da autonomia da arte, dirigindo-a de maneira crítica, sobretudo, aos defensores da arte e da literatura com fins moralistas e utilitaristas, que ele considera inimigos da livre criação artística. Azevedo, ao defender a equivalência entre a poesia e o belo, busca também refutar o caráter moralizador ou educador da poesia, afirmando sua autonomia em relação à moral. Segundo Santos (2012, p.60-61),

Valendo-se [...] da própria tradição ocidental, o poeta pode contrapor-se à brasileira, se tomarmos como base desta, ao menos no que concerne ao Romantismo, o prefácio aos *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães, no qual são elencados outros fins à poesia, que não apenas a beleza, como, por exemplo, o justo e o útil. (SANTOS, 2012, p.60-61)

enriquecer as coerências por meio de decoerências — entendidas na teoria quântica como superposições e emaranhamentos. A interação dos diferentes gêneros literários permite por exemplo a Hannah Arendt que ela relacione, em sua discussão com Rahel Varnhagen, a biografia (enquanto saber sobre uma vida vivida há muito tempo, mas sem haver se tornado histórica) com a autobiografia (enquanto saber sobre como transformar a própria vida em um saber sobre a vida que não reincida em mera contingência individual)” (ETTE, 2015, p.13).

Azevedo, portanto, propõe a afirmação de uma poética que se opõe à estética defendida pela chamada escola eclética. Tendo Gonçalves de Magalhães e Santiago Nunes Ribeiro como dois de seus formuladores mais influentes, essa corrente de pensamento, que segundo Antonio Paim (1999, p.vii) foi a primeira escola filosófica estruturada em nosso país, defendia acirradamente a existência de um vínculo entre a literatura produzida no Brasil e as ideias políticas e filosóficas comprometidas com o projeto nacionalista fomentado pelo Império.

Tais ideias, que sustentam as bases do primeiro Romantismo brasileiro, além de atribuírem à literatura um papel fundador para o estabelecimento e a consolidação do sentimento de nacionalidade, buscam investi-la, também, de um caráter ativamente moralizador. A uma literatura brasileira compete, segundo eles, não apenas a demarcação territorial de uma cultura inerente ao povo brasileiro — e distinta, por vezes até mesmo oposta, à tradição herdada da metrópole europeia —, mas também a formação do caráter desse povo. Santiago Nunes Ribeiro, por exemplo, em seu artigo *Da nacionalidade da litteratura brasileira*, um marco do nosso Romantismo nacionalista, proclama que:

a litteratura he a expressão da indole, do character, da intelligencia social de hum povo ou de huma epocha. A poesia he a mais subida fôrma de litteratura: ella procura comprehender e exprimir por meio da linguagem o que ha de mais bello, puro e santo na vida exterior do seculo, ou na vida mysteriosa da intima consciencia: as outras artes são fôrmas secundárias desta. (RIBEIRO, 2014, p.10)

Nunes Ribeiro inicia seu artigo, publicado no número inaugural da revista *Minerva Brasilliense*, com uma diatribe contra as ideias do iluminismo racionalista e suas manifestações literárias. Pode-se ver, pelo trecho citado a seguir, que embora Ribeiro encampe a reação romântica à *Aufklärung* que forneceu as bases filosóficas para os movimentos revolucionários burgueses

que haviam transformado a Europa no século anterior, ele o faz pela via eclética, atribuindo um papel moralizador e cristianizante à literatura:

A influência dessa doutrina deletéria tendia a materializar a litteratura, suffocando o sentimento religioso e poetico. As verdades dogmaticas e a moral sublime do christianismo, o amor da patria, os sentimentos generosos, tudo em fim quanto ha de mais bello e puro nas maravilhas da fé, nas consolações da esperança, no entusiasmo e nas harmonias ideaes da vida, tudo foi conspurcado pelas blasphemias d'essa escola de impiedade. A leitura das obras que ella produzira perverte os corações dos jovens, falsêa-lhes o juizo, gela, esterilisa as imaginações mais ardentes e fecundas. Neutralisar, pois, os effeitos da instrucção damnosa que esses livros nos hão dado, elevar depois o sentimento moral à altura da sua divina essencia, he sem duvida a missão da litteratura actual dos grandes povos. (RIBEIRO, 2014, p.7)

Em outras palavras, Ribeiro submete a literatura a um projeto civilizatório que procura vincular a identidade cultural a valores morais e religiosos conservadores.

A afirmação alvaresiana de que o fim da poesia é o belo e que, em última análise, “a poesia **é** o belo” (AZEVEDO, 2000, p.375 – **negrito meu**) revela-se, afinal, como uma reação à estética de orientação conservadora propagada pelos primeiros românticos brasileiros. Natália S. Santos observa, a esse respeito, que:

Álvares de Azevedo parece estar mais empenhado em, de certa maneira, abrir novo veio à literatura brasileira, à medida que busca formar um público leitor que acolha obras, no caso, o seu próprio poema, que não se filiam ao segmento de [Gonçalves de] Magalhães. É nesse sentido que ele pode se colocar como uma alternativa a essa tradição, desvinculando-se dela ao mesmo tempo em que se vale da tradição ocidental como fator legitimador. (SANTOS, 2012, p.87)

Também Cilaine Alves Cunha aponta nessa direção ao afirmar que

[...] ao defender que a poesia valorize a sensibilidade como fonte a partir da qual emana seu material, [Álvares de Azevedo] procura expor uma pluralidade de tendências filosóficas que, de um modo ou de outro, abalam o objetivo dos representantes do romantismo oficial de impor o ecletismo como a filosofia do Império, propícia a

sustentar a crença quanto ao papel da ciência e da fé no desenvolvimento do progresso nacional. (CUNHA, 2014, p.120-121)

Quando defende a ideia de que “o imoral pode ser belo” (AZEVEDO, 2000, p.378), Azevedo afirma uma posição de ruptura em relação à tradição moralizadora inaugurada pelos primeiros românticos brasileiros, e, ao mesmo tempo, defende seu projeto de uma poética que toma a vida em seus múltiplos aspectos — e não apenas nos mais elevados ou moralmente defensáveis — como matéria de criação artística. Reafirma a liberdade poética reivindicada por Gautier e, ao mesmo tempo, assume a estética baixa e as representações da realidade material como um dos fundamentos do seu projeto de literatura binômica. Esses aspectos nos ocuparão em detalhes nos capítulos seguintes. Aqui, cabe adiantar apenas o argumento de Cilaine A. Cunha que, ao associar a novela *Noite na taverna* e o posicionamento de Azevedo quanto às aspirações a uma literatura moralizante pelos românticos ligados à escola eclética, afirma o seguinte:

[No] propósito de ampliar o horizonte das ideias no Brasil e de criticar a concepção edificante da literatura, *Noite na taverna* filia seus cinco personagens principais a sistemas filosóficos distintos, mas que, de um ou de outro modo, negam o conhecimento baseado no império da razão e, à literatura, a função de transmitir princípios morais. (CUNHA, 2014, p.122)

Naturalmente, Azevedo não se limita à negação das teses do Romantismo ligado à escola eclética. Com a finalidade de fundamentar e sistematizar seu projeto estético-cultural norteados pelo princípio binômico a partir do conceito de que o belo é o único fim da poesia e, ao mesmo tempo, o único critério válido para sustentar qualquer juízo crítico sobre ela, o poeta, ainda no prefácio a *O Conde Lopo*, propõe uma classificação triádica do belo e do sublime, a qual terá considerável relevância, no contexto da presente tese, para a compreensão crítica de *Noite na taverna* e do papel que essa obra desempenha no estabelecimento da noção alvaesiana de binomia.

Em primeiro lugar, convém então compreender a natureza da distinção que Azevedo estabelece entre o belo propriamente dito e o sublime. Segundo ele, “há dois gêneros de belo. — Há o belo doce e meigo, o belo propriamente dito — e esse outro mais alto — o sublime” (AZEVEDO, 2000, p.381).

Como se pode ver pelo enunciado — sem que se espere aqui do poeta uma categorização rigorosa, senão que muito mais sugestões e tentativas preliminares de reflexão — o que distingue belo e sublime, para Azevedo, é o caráter elevado do segundo, uma diferenciação que o poeta ilustra com a imagem (esta sim, bem mais complexa que definições em sentido estrito) da águia protegendo seu ninho:

A águia no seu ninho afagando as suas avezinhas, carregando-as nas antenas poderosas das asas, beijando-as, aquecendo-as ao peito — eis o belo da primeira divisão, o belo meigo e doce; — mas suba a águia a perder-se nas imensidades do céu nublado, entre o rugir solto dos ventos e o rouquejar precursor da borrasca, ou lance-se ela de lá ao seu ninho atacado, vejam-na lutar com garras e bico, lutar até morrer, vejam-na com as asas molhadas de sangue e a cabeça abatida, os olhos já vidrados cobrir ainda suas crias e morrer ainda amparando-as como um escudo — eis aí o sublime. (AZEVEDO, 2000, p.381)

Na tradição crítica em torno dessa diferenciação proposta pelo poeta, Antonio Candido propõe que em Azevedo a diferença entre as duas categorias estéticas que ora nos interessam “reside apenas no grau de intensidade das emoções associadas às imagens em que se manifestam. A águia no ninho, acariciando os filhotes, é bela; nas alturas, lutando com a tempestade, é sublime” (CANDIDO, 1959b, p.358). Candido enfatiza o sublime alvaresiano em seu aspecto elevado, portanto. Contudo, parece-nos ser necessário considerar que, se a águia nas alturas é sublime, a ave junto ao ninho, empapada de sangue e ainda lutando contra o predador de sua cria mesmo às portas da morte, também o é.

Assim, mais produtivo seria pensar o sublime alvaresiano não como intensificação de afetos, e sim como representação potencializada da

realidade, análoga ao que o poeta, a propósito, entende como definição de dramaturgia no prefácio a *Macário*: “A vida é só a vida!, mas a vida tumultuosa, férvida, anelante, às vezes sangrenta — eis o drama” (AZEVEDO, 2006, p.19).

A noção alvaresiana de drama, como se pode ver, põe em cena um modo de representação da vida que a eleva a uma potência mais alta. Neste caso, trata-se não de uma potenciação quantitativa com base na intensidade dos sentimentos evocados por determinada imagem, como sugere Candido a respeito do sublime, mas sim de uma potenciação qualitativa, como aquela por meio da qual Novalis (2001, p.142, fragmento 105) define o ato de romantizar. Para Novalis, como vimos anteriormente, elevação e rebaixamento são processos recíprocos, de forma que, por meio da arte e da poesia, o corriqueiro ou cotidiano adquire sentido elevado, ao passo que “o superior, desconhecido, místico, infinito [...] adquire uma expressão corriqueira” (NOVALIS, 2001, p.142, fragmento 105). Considerando a proposição do poeta e pensador romântico alemão, a concepção de drama elaborada por Álvares de Azevedo está intensamente ligada ao ato de romantizar. A vida cotidiana é apenas viver; o drama é a vida romantizada posta em cena.

Esse raciocínio pode ser estendido sem muito esforço às concepções alvaresianas do belo e do sublime. A águia em seu ninho, envolvida no ato meigo e doce de acalantar suas crias, é sem dúvida um cenário belo; porém, a águia em seu momento de morte, lutando intensamente — e em vão — para proteger seus filhotes contra a inexorável lei do mais forte oferece uma imagem potencializada da vida natural, em toda a sua dramaticidade; e eis aí o sublime: o belo em sua forma potencializada.

No Prefácio ora em questão, Álvares de Azevedo distingue o belo em três categorias: “belo ideal, belo sentimental, e belo material” (AZEVEDO, 2000, p.378). Assim, uma possibilidade de ampliar esse entendimento do

poeta, apenas esboçado e sugerido em sua obra e vida breves, seria estendê-lo também à noção do sublime, como forma potencializada do belo. Façamos aqui esse exercício interpretativo, muito mais pelo valor heurístico que ele oferecerá, no momento de confrontação com a obra, nos capítulos a seguir.

O *belo ideal*, primeira categoria mencionada por Azevedo, caracteriza-se sobretudo por sua associação particular à poesia de raiz anglo-germânica. Assim, ao tratar dessa modalidade de beleza literária, ele por vezes parece capitular à hipótese que defende a existência de vínculos entre a geografia e o clima de um território e as características inerentes à produção literária do povo que ocupa esse território. Quanto a isso, escreve, por exemplo: “talvez o sol oriental chame os homens à realidade, e a bruma e as nuvens cinzentas dos luars boreais levem-no ao idealismo” (AZEVEDO, 2000, p.379). Para Natália de Souza Santos (2012, p.65) uma possível fonte desse posicionamento alvaresiano teria sido a leitura das ideias de Mme. De Staël, autora bastante difundida no Brasil de século XIX, e mencionada com frequência por Azevedo, embora não particularmente nesse exemplar de sua obra ensaística.

Ao contrário de autores como Nunes Ribeiro, que sustenta haver influências da paisagem, do clima e da raça sobre o caráter de um povo (RIBEIRO, 2014, p.10), Staël refere-se à interação entre o poeta em estado criativo, como indivíduo, e o meio que o circunda (SANTOS, 2012, p.65). Nesta segunda posição não estaria em questão o desenvolvimento de identidade coletiva nacional, ou algo de natureza semelhante. Álvares de Azevedo, de qualquer modo, refere-se à literatura em que predomina o belo ideal como uma poesia de “visões vaporosas e nevoentas” (AZEVEDO, 2000, p.380), em que a interação com a paisagem sombria e nebulosa remete à interioridade e favorece a introspecção. Trata-se de uma classificação que se aplica a alguns de seus poemas, a exemplo de *Crepúsculo no mar* e *Crepúsculo na serra*, ambos integrantes da primeira parte da *Lira dos vinte anos*.

De outra parte, no entanto, no âmbito das associações possíveis sugeridas por Azevedo, há ao lado dessa realização do belo ideal, também outra, convencional e burguesmente pacificadora, que ele denomina “*belo doce e meigo*”, a partir do símile que cria com a imagem da águia, citada anteriormente, quando pretende sobretudo diferenciar o belo e o sublime.

Azevedo, ademais, declara sua preferência pelo *belo sentimental*, capaz de intensificar as emoções (SANTOS, 2012, p.70) e que, exatamente por isso, está intimamente ligado à concepção de poesia que desenvolve. Santos afirma, a respeito dessa categoria estética, que:

seu processo de composição poética, conforme o protótipo do gênio, requer alto dispêndio de energia devido ao estado emotivo a que o poeta deve chegar para escrever. Dessa forma, pode-se dizer que a concepção do que é a poesia para o autor perpassa o emprego do verso, uma vez que este representa a intensificação da emoção, o substrato dessa concepção. A presença da prosa pode ser admitida se ela manifestar a mesma intensidade emotiva da poesia e puder abarcar a beleza da qual Azevedo quer falar, numa tentativa de subverter ou de aproximar as fronteiras entre prosa e poesia. (SANTOS, 2012, p.70-71)

Não obstante a manifesta predileção pelo belo sentimental, Azevedo declara: “[...] se somos tão apaixonados desse belo, se o achamos o mais doce de todos três, contudo não somos daqueles que deixam o belo material” (AZEVEDO, 2000, p. 380). Para ilustrar essa outra modalidade de beleza de apelo material, o poeta constrói textualmente o retrato de uma mulher sedutora, cuja imagem apela aos sentidos do leitor:

O que há aí de mais poético do que uma mulher bela, com os cabelos soltos entrelaçados de flores e pérolas, e dentre as roupas meio abertas o colo de chamalote branco a lhe ondear com reflexos de cetim, com os lábios rosados entreabertos num sorriso, mostrando como grãos de uma romã verde os dentes tão alvos, tão prateados que melhor os disséreis pérolas? (AZEVEDO, 2000, p.380)

Há um intenso sensualismo nesta imagem feminina apresentada como exemplo do belo material. Se avançarmos na leitura da passagem em

que Azevedo discorre sobre o que ele denomina de belo material, esse aspecto se intensifica e a categorização assume uma natureza marcadamente erótica:

E ante um desses olhares de úmido fulgor, de uma pupila lânguida de eflúvios de gozo, ante um desses volveres de enfeitado condão de uns olhos negros cheios de amor, prometendo amor, quem há aí que não sinta a alma no peito estremecida, anelante, desmaiando de anseios, sequiosa de orvalhos de beijos, e a correr-lhe nas veias o sangue com ardor mais suave, os olhos enfraquecidos de uma nuvem de prazer, sem cor, sem vida, embriagados de enleio, — e os lábios imóveis, entreabertos, sem hálito, — quem há que não a sinta [sic] a sua alma exânime, esvaecida, quase morta num suspiro, nessa morte, na expressão de Bocage — “de uns brancos olhos desmaiados, morte, morte de amor, melhor que a vida”? (AZEVEDO, 2000, p.380)

O *belo material*, enfim, é sensualista, porque evoca e intensifica a experiência dos sentidos. É erótico, e ao inscrever a experiência do desejo e do gozo no texto literário, introduz nele também a experiência do corpo. O belo material é corpóreo. Por meio dele, o poeta, esse *homem* que, para além de ser um ente idealista é um ente que tem corpo (AZEVEDO, 2000, p.190), apela à experiência sensória do leitor, intensifica-a, e ao fazê-lo, investe o texto poético da materialidade vivida.

Esse corpo é ambivalente: sensualizado, sim, mas sobretudo exposto à morte (e sempre ciente disso); e não é idealizado, nem está tampouco submetido às convenções, pois provoca em seu ambiente social transformações externas e *imprevisíveis* com a palavra *poética* (*criadora* em um sentido também extraliterário).

Um ser dotado desse corpo movido pela consciência literária criadora, quando retornamos agora à imagem da águia, é capaz de voar alto e lançar-se logo a seguir para a morte (como fazia a ave de rapina em defesa de sua prole, por exemplo), e nem sempre de modo heroico — de um modo que seria admissível, por exemplo, pela épica romântica indianista —, senão que também trágico e por vezes inglório.

Ora, essa classificação triádica fundamental (ideal, sentimental e material) atribuída por Álvares de Azevedo ao belo talvez pudesse ser aplicada, afinal, também ao sublime, que, como vimos acima, distingue-se da primeira dessas categorias por grau de intensidade ou potenciação, e não pela sua natureza.

Assim, se há o belo ideal, o sentimental e o material, há também o sublime ideal, o sublime sentimental e o sublime material. Se o belo ideal é transcendental e mítico, o sublime a ele correspondente é místico. Se o belo sentimental é o dos afetos intensos, em suas dimensões sublimes ele alcança o trágico e o indizível; e se o belo material é erótico e corpóreo, o sublime material encontra sua realização máxima na morte — essa consumação derradeira da corporeidade.

A classificação triádica exposta aqui poderia não passar de mera categorização amparada, conforme a observação de Antonio Candido (1959b, p. 358), no nível de apreensão das imagens poéticas. No entanto, Azevedo torna claro que a poética que integra seu projeto estético só se realiza em plenitude quanto explora os três níveis de beleza por ele propostos. O poeta afirma:

Porém como os perfumes das flores são mais belos quando misturados no ramilhete que traz no colo voluptuoso a donairosa donzela no baile, como as cores são mais belas quando bem combinadas no íris do céu, ou nesses matizes dos crepúsculos de outono e verão, e os sons são mais doces ao ouvido quando reunidos na orquestra, combinados com arte e gosto nessas peças de Belini e Donizetti, assim também mais se lhes realça o valor a esses três gêneros de belo, quando se reúnem num objeto.
É esse, ou pretende sê-lo ao menos, o fim da poesia romântica.
(AZEVEDO, 2000, p.381)

Pois o princípio estético vigente é o da inclusão e intensificação de todos os aspectos da vida — e da morte, seu contraponto extremo e parte dela mesma, que lhe revela sua finitude. É evidente, aqui, a adesão de Azevedo à teoria dos contrastes de Hugo, manifestada, aliás, de maneira expressa. (AZEVEDO, 2000, p. 376). Porém, em Azevedo temos não apenas

belo e repulsivo, sublime e grotesco, elevado e baixo, fundidos numa só criação — para recorrer à imagem proposta por Gonçalves Dias (2014, p.6) no prefácio a *Leonor de Mendonça* —, mas uma obra que viola sistematicamente as fronteiras entre registros estéticos e entre gêneros.

Quanto a esse aspecto, é notória a tendência do autor — apontada, por exemplo, por Cilaine Alves Cunha (2014, p.116) — de fazer remissões, em chaves distintas, entre diferentes obras e, inclusive, entre obras de gêneros diversos. Como exemplo, pode-se mencionar os poemas *Lembrança de morrer* e *Um cadáver de poeta*, ambos tratando da morte da poesia, da posição marginal e solitária ocupada pelo poeta na sociedade, porém sob diferentes chaves interpretativas: enquanto o primeiro trata o tema em chave sublime (cf. CUNHA, 2014, p.116), em que — se a ele aplicarmos a classificação alvaresiana — predomina o belo ideal e o sublime sentimental, no segundo, tingido de cores faceciosas, prevalece a materialidade, ou seja, aquilo que Azevedo classificaria como o sublime material.

Por meio de tais remissões e procedimentos poéticos, Azevedo constrói um projeto ou plano literário em que múltiplas obras correspondem-se e interligam-se, como imagens refletidas, ora em espelhos invertidos, ora em superfícies distorcidas.

Tal constatação — e por isso recorro tão extensamente à classificação triádica do belo apresentada no Prefácio a *O Conde Lopo* — tem seus desdobramentos quando nos propomos a analisar o conjunto formado por *Macário*, *Noite na taverna* e as obras a elas correlatas no contexto das movências poético-literárias postas em marcha pelo projeto binômico de Álvares de Azevedo. Como se verá nos capítulos que seguirão, a binomia impulsiona na obra do poeta movências que — tendo como força motriz a construção de uma obra de caráter totalizante, apta a representar a vida em seus diferentes aspectos — empreende uma jornada em busca da *materialidade*, condição necessária ao amadurecimento de seu projeto literário.

3 UMA JORNADA NOITE ADENTRO

3.1 ENTRE CÉUS E TERRAS: MOVÊNCIA PELA ESTRADA BINÔMICA

No dia 26 de junho de 1848, Álvares de Azevedo escreveu uma carta a Luís Antonio da Silva Nunes, seu amigo e correspondente habitual, com o propósito de enviar-lhe um poema que havia acabado de compor (ver ANEXO A). Excetuando-se o poema em questão, o conteúdo da carta é bastante breve, limitando-se a advertir Nunes de que possivelmente os versos não fossem do seu agrado. Ao todo, a missiva compõe-se de três frases introdutórias, seguidas pelo poema em doze estrofes e por um parágrafo de encerramento em que o poeta reforça a advertência inicial, acrescentando que o possível motivo por que os versos da segunda parte do poema talvez não fossem bem aceitos pelo destinatário seria o seu teor *byroniano* (AZEVEDO, 1976, p.103-105; 2000, p.803-805). Embora sucinta, a carta de Azevedo nos proporciona um testemunho notável da translação por que passava a sua obra poética naquele período. Pode-se apontar uma certa precariedade nos versos em questão, principalmente se comparados a alguns dos poemas que viriam a compor a segunda parte da *Lira dos vinte anos*, mas seu valor, para a reflexão que ora propomos, reside sobretudo no fato de que demonstram não apenas uma mudança de rumo na obra de Azevedo, mas principalmente que essa mudança não resulta meramente da inserção do autor num meio de grande presença byroniana, como era o ambiente estudantil paulista da primeira metade do século XIX, mas sim de um processo consciente e calculado — o jovem poeta os envia a Nunes como uma espécie de *corpo de prova*, de amostra de um projeto de concepção poética em desenvolvimento.

O poema que integra a correspondência em questão divide-se claramente em duas partes, que correspondem a cada uma das vertentes

antagônicas que nortearam a produção poética dualista que caracterizou o autor. Convém ressaltar que não se trata apenas de poesia influenciada por Byron, aparentemente pouco apreciada pelo amigo Nunes, mas sim do testemunho poético da ocorrência de uma *transição*, uma passagem rumo ao que, na obra de Azevedo, passou a identificar-se com o byronismo: “Talvez não gostes da segunda parte pela **transição**” (AZEVEDO, 2000, p.802 — negrito por mim). Embora o autor da carta refira-se aqui à passagem, bastante brusca, entre o registro elevadamente sentimental da primeira parte do poema, devotada a um ideal amoroso sublime e inatingível, e o timbre que prevalece na segunda parte, com seu erotismo prostibular e carnal, o termo poderia muito bem se aplicar ao processo por que passou sua poética, de maneira mais abrangente, durante o período que se seguiu ao seu ingresso na Academia de Direito de São Paulo.

Nas primeiras seis estrofes do poema, que se ocupam em sua quase totalidade da descrição poética de uma figura feminina alçada à condição de ideal amoroso, identificamos um idealismo extremo, que se manifesta notavelmente por um predomínio marcante de palavras e expressões que sugerem elevação espiritual e imponderabilidade, investindo a mulher amada de um caráter divinal, luminoso, santificado. “Era um anjo do céu” (AZEVEDO, 2000, p.802), declara o primeiro verso, situando já de início o objeto amoroso num empíreo distanciado da realidade terrena da qual o eu poético o observa. Essa impressão é reforçada mais à frente, na terceira estrofe, cujos versos louvam os olhos dessa mulher excelsa, eles próprios de um azul celeste, eternamente voltados para o firmamento, do qual emprestam a cor:

E os olhos, cor do céu, d'anil tão puro,
N'êxtase melancólico enlevados,
O céu mirando em seu cismar virgíneo,
Eram flor azulada a quem a aurora
Tremeleia uma pérola de rocio. (AZEVEDO, 2000, p.803)

A elevação é tamanha que essa mulher idealizada se posiciona no zênite longínquo, o que a torna inalcançável, inatingível, ao menos para o poeta que a contempla de sua posição rebaixada, rente ao solo. O único sentimento que um ser de tão sagrada pureza poderia dirigir à criatura falível que o eu poético, em contraposição, assume ser, é um *escárnio piedoso*:

Não pudera ela amar-me, não quisera-o...
Essa flor sorriria ao ver um verme
A rojar-se sob ela, que adorasse-a;
Esse anjo escarnecera de piedade
O meu insano amor, indigno eu dele!
(AZEVEDO, 2000, p.803)

Por certo estamos aqui diante de um exemplar daquelas criações sublimes, divinas e inconsúteis que Mário de Andrade declarou constituírem as mulheres alvaesianas (ANDRADE, 2000, p.56).

A segunda parte do poema, por sua vez, segue rumo diametralmente oposto. Frustrado pela impossibilidade de alcançar o amor sublime, o eu lírico dá vazão a uma sexualidade crua e visceral. Enquanto o andamento da primeira parte segue um sentimentalismo espiritualizado e etéreo, na segunda é o corpo que dá o tom. O amor malogrado é prontamente substituído pelo prazer erótico, o eu poético procura conforto no comércio sexual. Como se oferecesse um contraponto à *bela alma*, que no romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, renuncia ao vinho do prazer mundano por sentir-se sufocar na adega (GOETHE, 2009, p.366), o sujeito poético do poema imerge na mundanidade por não conseguir respirar o ar rarefeito das altitudes em que situa a figura feminina desejada. É o que podemos ver nos versos da estrofe que abre a segunda parte do poema, em que é notável a reiteração de adjetivos que conferem um caráter de rebaixamento, de impropriedade, ao gozo consolador — embora não sancionado pelo álbi da entrega amorosa, e portanto carregado de culpa — perseguido pelo eu lírico:

E quando murmurar-me ardente em sede,
 Meu corpo a refterver... nalgum prostíbulo,
 Nalgum *indigno* amor em gozo *indigno*,
 Eu irei esquecer-me e nos vendidos
 Beijos da meretriz, no leito *infame*
Poluto dos prazeres *impudicos*
 Cansado dormirei, debilitado
 Da lúbrica vigília; e assim ao menos
 Talvez deslumbrarei essa desdita
 De amar sem ser amado, que eu padeço!
 (AZEVEDO, 2000, p.803-804 — grifos meus)

É importante notar, também, como o rebaixamento que o eu lírico associa à busca de satisfação sexual (nunca alcançada de todo, como atestam os versos transcritos em seguida) promove sua animalização, para por fim mineralizá-lo, equiparando-o à matéria inerte:

Dormir co'uma mulher sem ter um gozo,
 Afora esse tremer de torpe anelo
 De cão, d'abjeto ser, matéria bruta,
 Sem alma, sem pensar... só impureza!
 (AZEVEDO, 2000, p.804)

Amor — “na terra um sonho” (AZEVEDO, 2000, p.804) — e prazer sexual — “uma ilusão” (AZEVEDO, 2000, p.804) —, ainda que aparentemente postos em oposição, igualam-se na incapacidade de proporcionar ao eu lírico a realização almejada. O poema encerra-se, então, com uma imprecação escatológica contra a vanidade da busca infrutífera pela satisfação do desejo erótico, seja pelo amor, seja pelo sexo puro e simples:

Mundo de sordidez! cínica essência
 D'infâmia e mais infâmia! apenas fezes!
 Prosaica vida, eu te maldigo e escarro
 Em teus festins brilhantes... mentirosos!
 (AZEVEDO, 2000, p.804)

As palavras finais que Azevedo dirige a Nunes, antes de encerrar a sua carta poética, reforçam o caráter transicional do poema — assim como sua polarização entre elevação e rebaixamento — e, ao mesmo tempo, permitem-nos situá-lo no contexto da dualidade que fundamentaria sua obra,

e que nortearia as divisões em que o poeta organizaria os poemas da *Lira dos vinte anos*:

Talvez, como eu disse no princípio, não gastes desta última parte, não aches muito de teu gosto este *byronismo* (se é que não denota este epíteto falta de modéstia em mim). **Isto chama-se subir aos céus e cair na terra.** São asas de Ícaro — cera que o sol derrete. (AZEVEDO, 2000, p.805 — negrito por mim)

O jovem poeta recorre aqui a um símile muito próximo ao que emprega no Prefácio à segunda parte de sua *Lira*, quando anuncia a disparidade com que o leitor logo se depararia ao iniciar a leitura dos versos reunidos nas páginas seguintes, tão diversos daqueles que lera até ali. Trata-se da imagem da queda ou, antes, da identificação que Azevedo propõe entre a adoção da poética de vocação byroniana que passa a adotar e a ideia de queda — especialmente quando essa ideia apresenta manifesta analogia com a precipitação de Ícaro após o enlevo em meio às alturas solares que lhe derretem as asas de cera. Essa imagem ocupa lugar central no texto em questão, que bem poderia ser lido como um manifesto da poesia *binômica* defendida pelo autor. O Prefácio inicia, afinal, por uma refutação do “mundo visionário e platônico” (AZEVEDO, 2000, p.190), como o autor classifica seus versos iniciais, anunciando assim uma ruptura para com a poesia altamente idealizada que vemos coligida na primeira parte da *Lira*.

Não se trata, porém, de mera rejeição dos poemas de tonalidades sentimentais e idealistas que integram a primeira *Lira*. Azevedo defende que sua obra compõe uma espécie de equação de dois termos — uma “*binomia*” (AZEVEDO, 2000, p.190), como ela a nomeia (“coexistência e choque dos contrários”, para usar a definição de Antonio Candido) (CANDIDO, 2006, p.13). Nesse sentido, o poema remetido a Luíz Antônio da Silva Nunes pode ser visto como uma síntese — ou esboço — da concepção de obra poética que Azevedo vinha desenvolvendo: uma obra una, mas que manifesta dois aspectos diversos, até mesmo antagônicos, faces da mesma medalha.

É esse novo rumo que Azevedo anuncia na advertência com que abre o Prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos*: “Cuidado, leitor, ao voltar esta página!” (AZEVEDO, 2000, p.190). Até esse momento, até se deparar com a frase premonitória nesse ponto nodal do livro, o leitor ainda incauto havia fruído versos de um sentimentalismo extremo, com frequência doloridos de grave frustração amorosa; mas então se vê bruscamente lançado a um “mundo novo” (AZEVEDO, 2000, p.190), onde o platonismo inicial cede lugar ao desencantamento, ao prosaísmo e ao grotesco.

Jaci Monteiro, no prefácio-necrológico que escreveu para a primeira edição das *Obras completas de Manuel Antônio Álvares de Azevedo*, publicada pela Editora Garnier em 1862, descreve em termos grandiloquentes, mas significativos, essa guinada com que o leitor se depara ao folhear as páginas da poética alvaresiana: “Ora semelha o gemido dolorido, a explosão da dor nas profundidades do peito, e depois prorrompe em uma gargalhada estridente, frenética, que coalha o sangue e eriça os cabelos” (MONTEIRO citado em AZEVEDO, 2000, p.190). O próprio Azevedo, porém, expressa essa transição extrema em termos mais econômicos e sugestivos: “Quase que depois de Ariel esbarramos com Calibã” (AZEVEDO, 2000, p.190). A escolha dos dois personagens fantásticos da última peça de Shakespeare para caracterizar as duas facetas tão antagônicas que se configuram em sua poesia não poderia ser mais oportuna: Ariel, ser espiritual, entidade composta de fogo e ar; Calibã, híbrido de homem e monstro marinho, criatura de terra e água. O etéreo e o ctônico evocados lado a lado, máscaras que revestem as faces de uma obra simultaneamente dual e una. A primeira dessas máscaras, que poderíamos, como Antonio Candido⁸, denominar de *face Ariel*, corresponderia aos poemas

⁸ Convencionou-se, um tanto tacitamente, e a partir do título dado por Antonio Candido (1959, p.178) ao capítulo da *Formação da literatura brasileira* que trata de Azevedo (“Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban”) — e que, por sua vez, toma as referências aos personagens de Shakespeare do Prefácio à *Lira dos vinte anos* (AZEVEDO, 2000, p.190) —, denominar as duas faces da binomia alvaresiana como Face Ariel, o Álvares de Azevedo sentimental,

agrupados na primeira parte da *Lira dos vinte anos*, com seu sentimentalismo romântico por vezes extremado, sua tendência — observada por Candido — a “volatilizar e nebulizar a paisagem” (CANDIDO, 2000, p.88), seu pendor pelos amores torturantemente irrealizados, seu sentimento de nacionalidade ou territorialidade extremamente difuso. A máscara de Calibã reveste a face de propensão byroniana⁹ exibida pelos poemas que compõem a segunda parte, com seus versos enevoados pela fumaça dos charutos, seus amores profanos — e com frequência também frustrados —, que trazem para o universo poético o espaço mais mezinho dos quartos de república, abarrotados de livros, poeira e desordem.

Cilaine Alves observou que “o conjunto formado pelas poesias de Álvares de Azevedo apresenta uma peculiaridade que se destaca de forma peremptória, afirmando, assim, a singularidade da obra: a postulação de princípios estéticos antinômicos” (ALVES, 1998, p.69), de modo que a temática idealista e o rigor almejado pela concepção poética adotada inicialmente, sofrem uma “inversão especular” (ALVES, 1998, p.69), dando lugar a um procedimento diametralmente oposto, que trata com ironia e escárnio o que num primeiro momento era não apenas desejável, mas praticamente mandatório. Azevedo evidentemente busca uma renovação em sua obra poética, cujos horizontes passava a encarar como limitados, tanto quanto os da poesia em voga no período. É o que se pode depreender da justificativa por ele apresentada no prefácio à *Lira*: “[...] perdoem-me os poetas do tempo, isto aqui é um tema, senão mais novo, menos esgotado ao menos que o sentimentalismo tão *fashionable* desde Werther e René” (AZEVEDO, 2000, p.190). Movido por um “espírito de contradição” (AZEVEDO, 2000, p.190), Azevedo passa a rumar por um caminho diverso

casto, vagamente nacionalista, com pendor para a elevação anímica; e Face Calibã, sua contrapartida byroniana, materialista, mórbida e perversa.

⁹ Ou mussetiana, como preferem alguns críticos, a exemplo de Fausto Cunha, para quem “É difícil levantar um passo alvaresiano que, estando próximo do Lord, não esteja ainda mais próximo de Musset” (CUNHA, 1971, p.113).

daquele que seguira até então (embora, na verdade, um caminho paralelo ao trilhado por outros jovens de sua geração matriculados na Academia de Direito de São Paulo, entusiasmados com as ideias de Lord Byron).

A queda alvaresiana, portanto, embora comparada pelo poeta àquela decorrente do enlevo de Ícaro pela luz sublime do sol — ora diretamente, como podemos ler na carta a Nunes, ora na afirmação do Prefácio de que “a poesia cegou deslumbrada de fitar-se no misticismo e caiu do céu sentindo exaustas as suas asas de oiro” (AZEVEDO, 2000, p. 190) —, corresponde a um ato voluntário de insurgência, por assim dizer, ao romantismo sentimentalista disseminado na época, ao qual ele próprio rendera tributo até então. O anjo caído da poesia romântica brasileira é menos icário que miltoniano; e nisto talvez resida o elemento mais significativo da herança byroniana presente em sua obra. Afinal, como lembra Mário Praz, “[...] foi Byron que levou à perfeição o tipo do rebelde, descendente distante do Satanás de Milton”¹⁰ (PRAZ, 1996, p.78). E são tipos rebeldes, faceciosos, eventualmente perversos que o jovem poeta evoca como antídotos ao esgotamento por ele denunciado na produção poética de seu tempo:

Por um espírito de contradição, quando os homens se veem inundados de páginas amorosas, preferem um conto de Boccaccio, uma caricatura de Rabelais, uma cena de Falstaff no *Henrique IV* de Shakespeare, um provérbio fantástico daquele *polisson* Alfredo de Musset, a todas as ternuras elegíacas dessa poesia de arremedo que anda na moda e reduz as moedas de ouro sem liga

¹⁰ Praz, a propósito, recorre ao depoimento do Conde de Lovelace para demonstrar como Byron procurava associar à sua própria imagem a figura do anjo caído miltoniano. Segundo conta o neto do Lorde em seu *Astarte: a fragment of truth concerning George Gordon Byron, sixth lord Byron* (1921), “Ele tinha uma queda por certas lendas orientais sobre a existência anterior e nas suas conversas, assim como na sua poesia, assumia as vezes de um ser decadente ou exilado, expulso do céu ou condenado a uma nova encarnação sobre a terra por causa de um delito qualquer, vivendo sob o peso de uma maldição, predestinado a um fado que na realidade ele tinha se imposto a si mesmo em sua mente, mas que parecia disposto a cumprir. Às vezes, essa dramática fantasia se assemelhava a uma impostura: fazia o papel de louco, mas, pouco a pouco, tornava-se mais sério, como se se acreditasse destinado a arruinar a própria vida e a vida de todos aqueles que lhe eram próximos” (LOVELACE citado por PRAZ, 1996, p.78).

dos grandes poetas ao troco de cobre, divisível até o extremo, dos liliputianos poetastros. (AZEVEDO, 2000, p.190)

A figura de Ícaro, ou das asas douradas da poesia, fatalmente exaustas pelo seu voo em busca de um absoluto sentimento do sublime, são evocadas por Azevedo como representações da esterilidade de um modelo que defende a elevação anímica como clímax da criação poética, mas que, exatamente por isso, impõe o distanciamento da poesia em relação à realidade cotidiana. A poética da queda¹¹ que Azevedo instaura em sua obra conduz a caminho inverso. Após o baque, “O poeta acorda na terra” (AZEVEDO, 2000, p.190), redescobre sua dimensão humana, pois “Tem nervos, tem fibra e tem artérias — isto é, antes e depois de ser um ente idealista, é um ente que tem corpo” (AZEVEDO, 2000, p.190). Em outras palavras, a queda é o passo necessário para que o sujeito lírico da poética alvaresiana reencontre sua materialidade e sua corporeidade, e por fim abra os olhos para a realidade que o circunda. Antonio Candido, a propósito, observa que Álvares de Azevedo

Foi o primeiro, quase o único antes do Modernismo, a dar categoria poética ao prosaísmo quotidiano, à roupa suja, ao cachimbo sarrento; não só por exigência da personalidade contraditória, mas como execução de um programa conscientemente traçado. (CANDIDO, 2000, p.83)

É bastante significativo, portanto, que Azevedo opusesse às “ternuras elegíacas” (AZEVEDO, 2000, p.190) que infestavam os modismos que se disseminavam pela vida cultural do Império na primeira metade do século XIX — as quais, pelo que se vê, causavam-lhe progressiva repulsa à medida que mergulhava mais a fundo no meio byroniano do Largo de São

¹¹ O termo *poética da queda* foi proposto por Max Milner para caracterizar um aspecto recorrente na obra de Baudelaire, em que o anseio por transcendência e elevação anímica permanece irrealizado, dando lugar a imagens abismais, noturnas, e ao sentimento de angústia existencial decorrente da queda (PAIXÃO, 2013, p.200; LOPES E SILVA, 2014, p.60). Nesta tese a expressão se refere ao movimento descrito pela estética de Azevedo, em que a queda, embora também suceda ao anseio por elevação anímica, decorre da constatação de que é necessário o reencontro com a realidade circundante, com o corpo e a materialidade.

Francisco — antecedentes literários povoados de personagens falíveis, mundanos, imperfeitos, por vezes torpes e perversos (os glutões e bebedores picarescos de Rabelais; as figuras de sexualidade burlesca dos contos de Boccaccio; o Falstaff shakespeariano, de caráter tão dúbio quanto cativante). Cilaine Alves Cunha, a esse respeito, afirma que

Sob uma perspectiva temática, o byronismo surge no interior da obra lírica de Álvares de Azevedo como uma reação ao desengano, ao abalo na crença da possibilidade de alcançar uma plenitude poética através da ascese anímica, o que, por sua vez, se fazia alimentando idealisticamente os sonhos de cunho amoroso (ALVES, 1998, p.106)

Seja como for, Azevedo passa a conceber uma obra dualista, norteadas por princípios antinômicos, que fez dele um caso ímpar no romantismo brasileiro, a ponto de, com seus breves vinte anos de vida, como afirmou Antonio Candido, ter desfrutado do “privilegio oneroso de corporificar as várias tendências psíquicas de uma geração, concentrando em si o peso do que se repartia em quinhão pelos outros” (CANDIDO, 2000, p.83).

É possível afirmar que, no que diz respeito a esse aspecto, a obra de Azevedo reproduz uma das características do próprio movimento romântico: aquilo que Cilaine Alves denomina o “fenômeno das duplicações e do choque entre os contrários” (ALVES, 1998, p.75), e a que, com palavras muito similares, Antonio Candido se referira como “coexistência e choque dos contrários” (CANDIDO, 2006, p.13). Em Azevedo, porém, esse traço bastante marcante do romantismo é eleito como o cerne em torno do qual pretende construir sua obra e, paradoxalmente, tratado pelo autor como o fator de unidade de uma poesia que segue vias tão antagônicas. É isso que o poema endereçado a Luís Nunes revela: um esforço reflexivo destinado a conceber uma obra que, sendo uma, construa-se sobre elementos em oposição. É, também e sobretudo, o que o poeta expressa ao declarar, a respeito de sua *Lira dos vinte anos*: “A unidade deste livro funda-

se numa binomia. Duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces” (AZEVEDO, 2000, p.190).

A escolha do termo *binomia*, neologismo cunhado por Azevedo para caracterizar os diferentes níveis de representação literária que se estabelecem em sua obra (ALVES, 1998, p.130), é reveladora do projeto que o poeta procurava desenvolver a partir da reflexão sobre sua própria poesia. É provável que Azevedo tenha concebido este vocábulo, que se tornou fundamental para a compreensão de sua poética, em oposição ao conceito de *antinomia*. Em vez de tomar as duas vertentes de sua obra como meros termos em contradição, em si mesmos lógicos e coerentes, porém excludentes entre si, o jovem poeta paulista prefere tratá-las como elementos que compõem uma unidade, assim como os dois termos de um binômio se somam numa mesma equação. A binomia é, assim, um modo de resolver a antinomia que se instala em sua obra, sem suspendê-la.

Wellington de Almeida Santos vincula esse procedimento alvaresiano ao conceito de *ironia romântica*, tal como proposto por Friedrich Schlegel, pois o filósofo de Jena atribuía duas fases, contraditórias entre si, ainda que complementares, à criação artística:

Na fase expansiva, o artista é ingênuo, entusiasta, inspirado, imaginativo, mas seu ardor descuidado é cego e, assim, sem liberdade. Na fase contrativa, ele é reflexivo, consciente, crítico, irônico; mas a ironia sem entusiasmo é estúpida ou afetada. Ambas as fases são, portanto, necessárias se o artista deve ser amavelmente entusiasta e imaginativamente crítico. (SCHLEGEL citado por SANTOS, 2000, p.100)

Santos assevera que “não é difícil, nessa distinção elaborada por F. Schlegel, identificar a oposição dialética, porque dinâmica e mutável, entre a poesia do ideal (‘fase expansiva’) e sua negação pela ‘ironia romântica’ (‘fase contrativa’)” (SANTOS, 2000, p.100). Segundo ele, “no Brasil, talvez nenhum

outro romântico tenha exposto com tamanha lucidez esse paradoxo romântico, no pensamento crítico e na criação poética, quanto Álvares de Azevedo” (SANTOS, 2000, p.100), e para sustentar a afirmação, toma, com justeza, a declaração de Azevedo, extraída do Prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos*, de que seu livro é uma “verdadeira medalha de duas faces” (AZEVEDO, 2000, p.190).

De fato, ao compararmos os textos que introduzem as duas primeiras seções da *Lira*, a oposição entre a poética idealista do brevíssimo prefácio à primeira parte e a postura irônica e de negação que pontua o prefácio à segunda transparecem com clareza. No primeiro texto, menos um prefácio propriamente dito que uma espécie de *evocação à musa*, o tom é francamente sentimental e manifesta uma religiosidade candente, características ausentes do Prefácio que introduz a segunda parte. No Prefácio à primeira parte, os poemas são descritos como “primeiros cantos de um pobre poeta”, “cantos espontâneos do coração” (AZEVEDO, 2000, p.120); a musa é dolorosamente desnudada dos véus de amor reprimido e solidão que a ocultavam até ali, e exposta como “uma alma esperançosa, que depunha fé na poesia e no amor” (AZEVEDO, 2000, p.120); os versos que ela preside são emanações desses “dois raios luminosos do coração de Deus” (AZEVEDO, 2000, p.120). Há, portanto, uma melancolia pungente, casta e mística, distante da reflexão irônica que dá lume ao segundo Prefácio.

Este, por sua vez, manifesta já nas primeiras linhas a intenção de dissipar o “mundo visionário e platônico” (AZEVEDO, 2000, p.190), para então opor às “vibrações doridas da lira interna” (AZEVEDO, 2000, p.120) que entoava os primeiros versos o “poema dos amores da vida real” (AZEVEDO, 2000, p.190). Torna-se claro que a poesia que este segundo texto anuncia não emana do sentimentalismo juvenil que dá o tom da primeira parte. O segundo prefácio deriva da reflexão do poeta sobre sua própria obra; a partir de tal reflexão, a matéria que passa a compor a obra

alvaresiana é a vida, prosaica e cotidiana, porém mais real que a matéria vaporosa que enevoa a lírica dos primeiros versos. Como o próprio poeta declara, a consequência da adoção dessa poética da queda é que:

O poeta acorda na terra. Demais, o poeta é homem, *Homo sum*, como dizia o célebre Romano [Terêncio]. Vê, ouve, sente e, o que é mais, sonha de noite as belas visões palpáveis de acordado. Tem nervos, tem fibra e tem artérias — isto é, antes e depois de ser um ente idealista, é um ente que tem corpo. E, digam o que quiserem, sem esses elementos, que sou o primeiro a reconhecer muito prosaicos, não há poesia. (AZEVEDO, 2000, 190)

Ocorre, claramente, no período em que Azevedo escreveu seu Prefácio, um processo de deslocamento temático e poético em sua obra. Esse processo elevou aspectos da vida cotidiana — e mundana — então majoritariamente considerados alheios ao universo poético a uma posição central no âmbito das preocupações do poeta e substituiu o sentimentalismo juvenil e místico por um temário acentuadamente irônico, desencantado, frequentemente cético. É difícil, porém, afirmar inequivocamente, levando em conta o caráter inteiramente póstumo com que sua obra se deu a lume e o fato de haver poucos registros cronológicos precisos de sua produção, se esse processo se deu de forma linear, isto é, se a poética de Azevedo abandonou progressivamente o mundo visionário e platônico para ingressar de vez na sua ilha Baratária de ironia romântica, ou se as duas faces que se configuraram com o advento do que o autor denominou *binomia* teriam se manifestado simultaneamente ao longo de seu processo criativo. No entanto, há elementos entre os escritos do autor, particularmente algumas das cartas endereçadas a Luís Antônio da Silva Nunes, que possibilitam situar cronologicamente alguns de seus escritos. É o caso dos ensaios *Jacques Rolla* e *Literatura e civilização em Portugal*, por exemplo, escritos durante as férias de verão de 1850. No ano seguinte, a 15 de setembro — cerca de três anos depois da carta byroniana enviada a Nunes, a que me referi no início do

capítulo —, morre seu amigo João Batista da Silva Pereira, quintanista de direito (Azevedo cursava, então, o terceiro ano). Em sua homenagem, compôs o poema *No túmulo do meu amigo João Baptista da Silva Pereira Júnior*, que integra a primeira parte da *Lira dos vinte anos*. Tem-se aqui, portanto, ao menos uma evidência da simultaneidade das faces binômicas.

De qualquer forma, há uma tendência na fortuna crítica sobre a obra de Azevedo de considerar a hipótese da simultaneidade como a mais provável. É o caso, por exemplo, do já citado Wellington de Almeida Santos, que toma a afirmação do Prefácio à *Lira dos vinte anos* de que o livro é “uma verdadeira medalha de duas faces” (AZEVEDO, 2000, p.190) como demonstração de que “[...] não se trata de fases temporalmente distintas de composição; são, conforme declaração explícita, [...] feições poéticas diferentes, produzidas ao mesmo tempo” (SANTOS, 2000, p.101). De fato, apesar de se configurar a partir de dois momentos distintos da produção literária de Azevedo, a *binomia* implica uma divisão da consciência poética, ou, nas palavras de Cilaine Alves:

[...] a binomia — ‘as duas faces da mesma moeda’, isto é, o fazer poético ambíguo — determina duas posturas distintas do sujeito. Num primeiro momento, visando garantir os meios de executar satisfatoriamente a poesia ‘pura’, o eu poético, em busca de unidade espiritual, produz um movimento de ascensão da alma.

Desistindo, porém, de realizar seu programa poético de pendor idealista, constrói, num segundo momento e numa operação inversa, diversas experiências de vida que acabam por dissolver a unidade do ser, dividindo-o heteronimicamente, em várias consciências. (ALVES, 1998, p.131-132)

Em outras palavras, a binomia implica um *movimento* no interior da obra alvaresiana: ela parte de um estado inicial em que predomina o romantismo espiritualizado e platônico, e, no que se pode chamar de *movência* poética, desloca-se para um estado em que predomina a postura prosaica e irônica, com tendências materialistas que se acentuam

progressivamente. Como uma estrada que parte de uma cidade para chegar a outra, permanecendo entretanto ligada a ambas, a *binomia* institui um fluxo entre esses dois estados, que, embora coexistentes, operam em sentidos inversos. As duas faces binômicas identificadas com Ariel e Calibã constituem, portanto, mais do que faces (estáticas) de uma medalha, polos de um eixo ao longo do qual a reflexão alvaesiana sobre a própria criação poética se movimenta.

O capítulo que se segue tratará de como um dos textos mais expressivos na obra em prosa de Álvares de Azevedo, o drama *Macário*, constitui uma representação ficcional da movência poética que se instala durante o processo de amadurecimento interrupto desse autor de existência tão breve, processo esse que passou pela adesão à chamada *escola byroniana* do Romantismo brasileiro, mas que, sem se limitar à estética instituída por ela, manifestou também a presença de elementos significativos do romantismo europeu, com notáveis ecos do primeiro romantismo alemão. Um processo, enfim, que impelido pelo projeto assumido pelo autor de inserir a literatura de seu meio no universo mais amplo da literatura do mundo, põe em marcha uma poética que toma como princípio estético um movimento transgressor de fronteiras.

3.2 UMA POÉTICA MOVENTE

“Há uma crise nos séculos como nos homens” (AZEVEDO, 2000, p.190), anuncia Álvares de Azevedo no Prefácio da segunda parte da *Lira dos vinte anos*. Trata-se de uma crise da criação poética, que, segundo ele, decorre de um ofuscamento estético, uma cegueira que se instala nos olhos viciados da poesia romântica, exaurida em sua perseguição ao zênite sublime, que acaba por resultar estéril. Ele próprio um adepto da poesia que esvoaça com asas de ouro rumo a um misticismo elevado e solar, passa

então a propor, como vimos, uma poética da queda que tem como consequência um abrir de olhos para a terra; um novo posicionamento literário, que se volta para aspectos mais sombrios da existência, e que gradativamente abandona os sonhos de elevação anímica e passa a valorizar a experiência terrena e corpórea.

A binomia, então, resulta da reflexão do autor sobre sua poesia; no entanto, é em sua prosa que vemos com mais clareza o processo criativo que se constrói em torno desse procedimento reflexivo. O díptico formado pelo drama teatral *Macário* e pela novela de múltiplas narrativas reunidas sob o título de *Noite na taverna* (CANDIDO, 2006), em particular, constitui uma clara elaboração em prosa ficcional e dramática das ideias estéticas concebidas pelo autor durante o período em que passou a se aproximar da poesia de Byron e Musset. Pode-se afirmar com segurança razoável que, embora o conceito de binomia, central para a compreensão das concepções literárias do autor, tenha sido proposto e definido no Prefácio da *Lira dos vinte anos*, foi em *Macário*, mais até que em seus textos ensaísticos, que o autor aprofundou a reflexão sobre essa ideias e explorou suas potencialidades.

Se a binomia, como afirmei acima, pode ser comparada a uma estrada por onde transitam as duas vertentes antinômicas da literatura de Álvares de Azevedo, em *Macário* a reflexão do autor sobre a própria obra, cujo resultado é a movência poética a que me referi, adquire representação dramática. Figura-se no texto, inclusive, o próprio movimento das personagens no espaço e o movimento interlocutivo das ideias no ir e vir das falas. Trata-se, nesse sentido, de uma obra de transição, em que o autor explora os limites da dualidade presente em sua criação literária (INNOCÊNCIO, 2007, p.114), uma transição que terá como ponto de culminância a extremidade do eixo binômico que norteia o conjunto das narrativas de perversão e morte que compõem a *Noite na taverna*.

Em termos de argumento, *Macário* retoma o tema, tão recorrente na literatura mundial e tão caro ao movimento romântico, da relação homem/demônio. Na obra de Álvares de Azevedo, porém, esse tema adquire um desdobramento bastante peculiar, que é descrito por Antonio Candido nos seguintes termos:

É interessante que Álvares de Azevedo faça um desdobramento da clássica dupla Homem/Diabo, tão em voga no Romantismo, principalmente sob o avatar mais famoso de Fausto/Mefistófeles¹² — pois aqui Penseroso, Satã e Macário podem ser vistos respectivamente como Homem Angélico, Homem Diabólico e Homem Homem. (CANDIDO, 2006, p.17)

A tríade de personagens da peça, como se pode ver, ocupa posições análogas às faces que se configuram com o advento da binomia: Penseroso, Homem Angélico, corresponde à face Ariel, ao passo que Satã é a face Calibã em sua expressão mais acentuada. Macário, o protagonista, transita entre esses dois extremos, ora associando-se ao demônio Calibã, ora afastando-se deste e flertando novamente com a influência angelical de Penseroso — embora nunca se entregue a ela por completo. Pode-se dizer que os dois personagens antagônicos disputam a ascendência sobre os ideais do protagonista, como o Anjo Bom e o Anjo Mau da peça fáustica de Christopher Marlowe. Estes são descendentes diretos das figuras alegóricas da virtude e do pecado oriundas do teatro de moralidade medieval, e disputam a consciência do Doutor Fausto. E assim como o personagem elisabetano sacrifica de bom grado a alma imortal para alcançar suas aspirações terrenas, Macário opõe suas próprias convicções literárias aos apelos de Penseroso por um romantismo de feições mais sublimes. Antonio

¹² Embora Goethe, representante do chamado Classicismo de Weimar, não possa ser considerado um autor romântico, sua obra exerceu grande influência sobre o Romantismo. O caso de Álvares de Azevedo, a propósito, é particularmente representativo quanto a esse aspecto. O jovem poeta romântico brasileiro frequentemente o evoca — e, com especial ênfase, o seu *Fausto* — como referência decisiva, tanto em suas reflexões críticas quanto em sua produção poética.

Candido sintetiza esse aspecto ao afirmar: “Penseroso defende o sentimentalismo, o pitoresco, o otimismo social, enquanto Macário opõe a legitimidade da ironia e do ceticismo, combatendo com desencanto sarcástico as posições nacionalistas” (CANDIDO, 2006, p.17).

Macário, definido por seu criador como um esboço do que teria vindo a ser, em suas palavras, “o meu tipo, a minha teoria, a minha utopia dramática” (AZEVEDO, 2000, p.20), resulta de um pensar sobre o pensar literário, e nisso obedece a um procedimento recorrente no Romantismo. A presença de Penseroso, personagem que corporifica as concepções que predominavam na literatura romântica brasileira na época de Azevedo, fortemente marcadas por ideais nacionalistas, explicita o caráter de *discussão estética* que Azevedo confere a esta obra. Por outro lado, Cilaine Alves Cunha aponta para a similaridade entre as opiniões de Penseroso e o ideal poético que o próprio Azevedo manifesta em parte de sua obra, particularmente na vertente que podemos relacionar à primeira parte da *Lira dos vinte anos*. Segundo a autora: “Essa semelhança nos leva a supor que o autor de *Macário* encarnou deliberadamente nessa personagem a própria consciência poética com que idealizou, em momentos específicos da obra, as situações de transcendência” (ALVES, 1998, p.99).

Antonio Candido, a propósito, caracterizou o segundo episódio da peça como “o momento de Penseroso” (CANDIDO, 2006, p.20), pois nele, afastada momentaneamente a presença e a influência de Satã, o personagem ganha pleno terreno na ação dramática para manifestar sua voz, e argumenta vivamente com Macário — esse estudante de tendências libertinas, que afirma “amar as mulheres e odiar o romantismo” (AZEVEDO, 2006, p.30) — em defesa de seus ideais platônicos e sublimes. A divisão da obra em dois capítulos tem, portanto, um caráter extremamente significativo, pois, se concordarmos com Candido, podemos em contrapartida apontar que no primeiro episódio Satã reina absoluto: conduz o protagonista sem

qualquer dificuldade pelos meandros sombrios da vida mundana, nos quais a presença igualmente angustiante e atraente da morte aflora como uma mulher lívida e lúbrica.

De certa forma, estruturalmente, *Macário* é uma imagem especular — ainda que a superfície reflexiva desse espelho se encontre um tanto embaçada — da *Lira dos vinte anos*, cujas duas primeiras partes delimitam claramente os dois campos predominantes em que opera a criação poética de Azevedo: suas faces Ariel e Calibã. Nos dois episódios em que se divide *Macário*, ambos os campos podem ser discernidos, embora as fronteiras que os delimitam com frequência se esfumem. No primeiro episódio, como se disse acima, a presença de Satã é predominante, embora o protagonista ainda manifeste pendores platônicos em meio ao seu ceticismo algo fanfarrão. No segundo, que é o momento de Penseroso — e, portanto, corresponderia à primeira parte da *Lira dos vinte anos* —, os apelos do personagem presidente enfrentam oposições sistemáticas por parte de Macário e, após a morte do Homem Angélico, Satã volta à cena para retomar seu papel de tutor incumbido da formação do protagonista. O segundo episódio, por vezes considerado uma espécie de *corpo estranho* pela crítica¹³, desponta como um *acerto de contas* necessário entre Macário e Penseroso, ou melhor, entre as duas vertentes aparentemente antinômicas pelas quais envereda a obra de Azevedo, a fim de que ela siga livremente seu curso. Se os dois personagens antinômicos, o Homem Satânico e o Homem Angélico, delimitam campos tão opostos quanto aqueles em que se inscrevem os poemas da *Lira*, Macário encontra-se em trânsito entre esses campos, percorrendo as múltiplas estradas que perpassam o espaço

¹³ A título de exemplo, pode-se citar Antonio Candido, para quem a segunda parte de *Macário* é “inferior sob todos os pontos de vista, a começar pela composição desarticulada em dez cenas sem nexos, duas das quais desprovidas da indicação de lugar” (CANDIDO, 2006, p.16). Já Décio de Almeida Prado afirma, sobre o suicídio de Penseroso, que “Álvares de Azevedo achou conveniente que no decorrer da peça alguém morresse e delegou essa função a Penseroso” (PRADO, 1995, p.56).

dramático da peça, assim como a criação de Azevedo transita entre os dois polos binômicos que assinalam os dois extremos assumidos por sua obra.

Como consequência, a figuração do espaço dramático — e mais ainda: do movimento que se opera nesse espaço — tem caráter assumidamente poetológico, como procuraremos demonstrar a seguir.

3.2.1 Panorama visto da serra

O espaço dramático da peça de Álvares de Azevedo é permeado por uma profusão de trilhas, estradas e vias, percorridas pelos personagens ou por seu olhar — assim com pelo olhar de um narrador externo, que se manifesta nas rubricas —, os quais dotam-nas do movimento necessário para a ação dramática. A cena inicial, em que Satã e Macário se dão a conhecer, acontece numa hospedaria de beira de estrada, e nela somos informados de que o estudante e o demônio já haviam se cruzado três outras vezes, sempre na trilha serrana que leva do porto à cidade aonde Macário se estabelecerá para estudar. A ação que se segue à cena da estalagem transcorre também na estrada que leva a São Paulo, cidade que é mencionada unicamente como um perfil avistado a distância, no horizonte.

Também o segundo ato da peça transcorre, em boa parte, *na estrada*. A cena inicial tem como palco um caminho à beira-rio. A rubrica descreve o cenário da ação: “um vale montanhoso à esquerda. — Um rio torrentoso à direita. — No caminho uma mulher sentada no chão acalenta um homem com a cabeça deitada no seu regaço” (AZEVEDO, 2006, p.61). É nessa via que Macário e Penseroso se avistam quando da primeira aparição deste último em cena, e será também numa rua que Macário será informado da morte de seu amigo — para ser, logo em seguida, por ela conduzido à taverna que encerra o drama (e que, de acordo com CANDIDO, 2006, serve de cenário à novela *Noite na taverna*). Cabe, sob a perspectiva crítica que

ora assumo, descrever a peça em seu todo como uma série de trajetos ou, mais apropriadamente, um grande trajeto que conduz o protagonista da pequena e pacata estalagem serrana do início à devassa taverna italiana com seus comensais libertinos.

Não bastasse a tessitura de vias percorríveis no texto, são também recorrentes os rios caudalosos, as correntezas letais, águas em movimento que transportam cadáveres. Há pouco lugar para a estase em *Macário*, e nenhum para a placidez lacustre. Até mesmo o angélico Penseroso, de aspirações transcendentais e natureza contemplativa, revela sob a tona do sentimentalismo amoroso a voragem da melancolia, que por fim o consome. *Macário* é literatura em movimento¹⁴. (E o mesmo se poderá dizer, aliás, das narrativas da *Noite na taverna*, com suas ruas escuras, suas jangadas de naufragos à deriva por mares tempestuosos, seus caminhos tortuosos à beira de despenhadeiros.)

Esse movimento contínuo que impulsiona *Macário* implica o motivo recorrente do percurso, da trajetória, até mesmo da travessia, considerando que o segundo episódio da peça se passa além-mar, numa Itália que, ainda que vaga e imprecisa, remete às aspirações cosmopolitas do jovem autor romântico (CANDIDO, 2006, p.17). A onipresença de vias e estradas na peça é compreensível, posto que seu enredo poderia ser resumido como o trânsito do protagonista, a partir de um estado inicial, em que ele se apresenta como pouco mais que um adolescente de tendências rebeldes e um tanto ingênuas, rumo a um ponto de convergência, em que seu tutor/companheiro de viagem convida-o a contemplar o que poderíamos denominar como os *domínios de Satã* — o ponto em que têm início as narrativas de *Noite na*

¹⁴ Devo a expressão “literatura em movimento” a Otmar Ette, sob cuja orientação realizei estágio de pesquisa vinculado ao Instituto de Romanística da Universidade de Potsdam. Ette (2008, p.16) propõe a compreensão do movimento literário como fluxo que, ao promover a distensão dos limites demarcados por fronteiras culturais ou geográficas, viola-os, promovendo sua dissolução, de forma que os espaços em que nos movemos ampliam-se continuamente.

*taverna*¹⁵. Nesse meio tempo, Macário se distancia progressivamente das ideias que inicialmente nutre — as quais, por sinal, exibem pontos em comum com as aspirações que Penseroso manifestará no segundo episódio, particularmente o idealismo e certa dose de sentimentalismo amoroso: este último, manifestado na idealização da figura feminina, que por sua vez reflete o desejo de ascese anímica que se pode identificar em ambos os personagens. Seduzido pelo cosmopolitismo de Satã, o posicionamento de Macário aproxima-se cada vez mais da visão de mundo cética e materialista com que seu demônio tutor lhe acena.

O deslocamento do personagem tem início quando, como muitos jovens oriundos de famílias de posses razoáveis durante o Segundo Reinado — incluindo o próprio Azevedo —, também Macário sobe a serra do Paranapiacaba rumo à cidade para iniciar seus estudos. “Numa estalagem da estrada” (AZEVEDO, 2006, p.21), como aponta a rubrica que abre o Primeiro Episódio, o estudante trava conhecimento com um desconhecido, que pouco depois se apresentará como o diabo. Não se trata de um encontro fortuito: Satã e Macário, como se mencionou antes, já se haviam avistado três outras vezes ao longo do caminho, um indício de que há uma aproximação progressiva por parte do demônio, e de que este já se encontrava à espreita. Os momentos em que esses encontros preliminares acontecem são situados de maneira bastante precisa, e em graus variados de complexidade: o primeiro deles ocorre logo ao cair da noite, na subida da garganta da serra (AZEVEDO, 2006, p.23); e o segundo, num vale gramado, assim descrito por Macário: “Há um lugar em que se estende um vale cheio de grama. À direita corre uma torrente que corta a estrada pela frente... Há uma ladeira mal calçada que se perde pelo mato...” (AZEVEDO, 2006, p.24).

¹⁵ Antonio Candido, a propósito, declara que, como contraponto ao momento de Penseroso, que se dá na segunda parte de *Macário*, “a novela [*Noite na taverna*] é o momento de Satan [sic]” (CANDIDO, 2006, p.20).

O terceiro dos avistamentos preliminares, por sua vez, é percebido unicamente por Satã, que o descreve com grande riqueza de detalhes:

Viste-me duas vezes. Eu vos vi ainda outra vez. Era na serra, no alto da serra. A tarde caía, os vapores azulados do horizonte se escureciam. Um vento frio sacudia as folhas da montanha. E vós contempláveis a tarde que caía. Além, nesse horizonte, o mar como uma linha azul orlada de espuma e de areia — e no vale, como bando de gaivotas brancas sentadas num paul, a cidade que há algumas horas tínheis deixado. Daí vossos olhares se recolhiam aos arvoredos que vos rodeavam, ao precipício cheio das flores azuladas e vermelhas das trepadeiras, às torrentes que mugiam no fundo do abismo, e defronte víeis aquela cachoeira imensa que espedaça suas águas amareladas, numa chuva de espuma, nos rochedos negros do seu leito. E olháveis tudo isso com um ar perfeitamente romântico. Sois poeta? (AZEVEDO, 2006, p.25)

Há um movimento de aproximação nessa sequência de descrições, que se revela na minuciosidade crescente com que o espaço da ação dramática se constrói: o primeiro encontro se dá numa vaga subida de serra; o segundo, num trecho de estrada razoavelmente bem descrito, com uma precisão de detalhes que, embora parcimoniosa, podemos considerar exata, de forma a situá-lo com relativa segurança. Mas é no terceiro avistamento que o espaço dramático é recriado hipotipoticamente¹⁶ aos olhos do leitor. Já não se trata apenas de um ponto demarcado na topografia serrana ou na cartografia da estrada; vemo-nos diante de um panorama pintado com cores e formas, movimento e sensações: a nebulosidade que se avoluma no horizonte marinho ao entardecer, o vento que agita a vegetação e traz consigo o frio da noite que se aproxima, a cidade costeira que se vê abaixo, tudo adquire forma nas palavras de Satã. E a formulação do texto ganha

¹⁶ Satã recorre com frequência à hipotipose — figura de discurso capaz de investir as palavras de uma qualidade pictórica, de forma a evocar imagens mentais no leitor ou ouvinte — em seus esforços de despertar Macário para a poética da queda. Veremos mais detidamente no capítulo seguinte como o demônio alvaesiano se vale desse recurso como forma de *tentar* seu pupilo, ou seja, de conduzir o interesse dele para os aspectos sombrios da existência, os quais dão forma à máscara binômica de Calibã.

contorno claramente reflexivo com a observação do personagem: “E olháveis tudo isso com um ar perfeitamente romântico. Sois poeta?”

Nesse sentido, quando afirmo que se trata de um movimento de aproximação, porém, é necessário esclarecer que não me refiro à posição relativa dos personagens entre si, ou destes em relação ao espaço circundante. Na verdade, trata-se de dois movimentos em sentidos contrários: um deles se dá no espaço exterior da serra, da trilha que corta a escarpa, movimento natural dos viajantes que percorrem o mesmo caminho, ora se cruzando, ora tomando distância à medida que um deles ganha terreno em relação ao outro. Nesse âmbito, que transcorre no espaço, digamos, *físico* do texto dramático, o que vemos é, antes, um afastamento: no primeiro encontro, os viajantes chegam a roçar as pernas ao passar um pelo outro na trilha estreita; no segundo, meramente se avistam; no terceiro, porém, o olhar de Satã, que vê sem ser visto, encampa Macário, o alto da serra, a paisagem circundante, o mar e as nuvens ao longe, e isso sugere certo distanciamento.

A aproximação a que me refiro — anterior à abordagem propriamente dita, que só se dará na estalagem — ocorre no plano da percepção do entorno e se configura como uma espécie de investida de Satã sobre a subjetividade do outro personagem. O demônio não se limita, como fizera Macário, a descrever o espaço geográfico; ao contrário, ele tece a paisagem tal qual acredita ser apreendida subjetivamente pelo jovem viajante em seu caminho: “vós contempláveis a tarde que caía”, “vossos olhares se recolhiam aos arvoredos”, “olháveis tudo isso” (AZEVEDO, 2006, p.25). Ao proceder dessa forma, Satã manifesta um traço que se revelará marcante na relação homem/demônio que o drama de Azevedo retrata: ele demonstra seu empenho em conduzir a visão de Macário, fazendo com que perceba com mais intensidade certos aspectos da realidade que até então havia apenas intuído.

É notável como, nesse primeiro momento, a estratégia empregada por Satã para seduzir o jovem Macário consiste em moldar o espaço por meio de palavras, dando-lhe forma literária e, com isso, associar esse espaço poeticamente construído à visão de seu interlocutor, modulando com seu discurso não apenas a paisagem, mas também o modo como o outro personagem a vê, as impressões subjetivas que ela lhe causa, de forma a expandir, pela via poética, sua percepção do mundo. Constrói-se, assim, uma espécie de ponte entre as subjetividades dos personagens. Segundo Paulo Soethe:

Dar forma literária ao espaço equivale a conformar verbalmente a linha de separação e união entre a personagem como sujeito perceptivo e o que está fora dela; equivale a distinguir e situar as coisas delimitáveis no mundo que as personagens habitam e a explicitar processos de percepção do entorno pelas personagens. Equivale também, não raro, a destacar nas personagens a noção do ilimitado, dada a dimensão potencialmente infinita do espaço enquanto meio físico e forma da intuição. E equivale a figurar, no horizonte das personagens, a percepção de outros indivíduos por elas e o deslocamento de sua perspectiva subjetiva para outros pontos, quando podem ver a partir da perspectiva de outros, de modo objetivo. (SOETHE, 2012, p.221-222)

Ainda de acordo com Soethe, “[...] a elaboração literária de narrativas ficcionais mostra-se particularmente atenta ao fato social e cognitivo de que perceber o espaço possibilita conceber a imersão dos sujeitos perceptivos em um mundo partilhado” (SOETHE, 2012, p.221).

É assim que o procedimento discursivo de Satã — e, portanto, a estratégia narrativa de Azevedo — promove um movimento de aproximação, pois ao expandir os horizontes visíveis de Macário, busca trazê-lo para seu próprio universo significativo, imergi-lo num mundo de que ambos possam partilhar (de modo semelhante a como o texto literário imerge o leitor em seu universo ficcional).

No ensaio *As funções da linguagem no teatro*, Roman Ingarden refere-se ao nível das objetualidades (*Gegenständlichkeiten*) como um dos estratos da obra teatral (e da obra literária, de um modo geral), sendo os demais o nível fônico, o nível do sentido e das unidades semânticas e o nível dos quadros esquematizados (INGARDEN, 1988, p.152). Por objetualidades entendem-se todos os elementos materiais (objetos, pessoas, processos) exibidos em cena, seja pelo cenário presente no palco, seja pelo jogo cênico dos atores. É importante, aqui, o fato de Ingarden incluir no nível das objetualidades a representação pela linguagem, asseverando que esta “completa a representação visual, especialmente no que concerne aos estados psíquicos das personagens representadas” (INGARDEN, 1988, p.154). Ingarden afirma que as objetualidades que não podem ser postas em cena e, portanto, só admitem ser representadas por meio da linguagem, situam-se, no que diz respeito ao modo de representação, no mesmo plano das obras puramente literárias (INGARDEN, 1988, p.154), mas admite que tais objetualidades mantêm relação, em níveis variados, com aquelas presentes em cena, e adquirem, assim, um caráter de realidade distinto dos das obras puramente ficcionais (INGARDEN, 1988, p.154).

A forma de representação com que nos deparamos na cena em que Satã descreve o cenário que vê sendo visto por Macário, realiza-se “de modo puramente conceitual” (INGARDEN, 1988, p.156), tratando-se, assim, de uma representação — e aqui Ingarden toma um termo proposto por Edmund Husserl — “signitativa” (INGARDEN, 1988, p.156). Em outras palavras, a representação se dá na mente do leitor/espectador por meio de quadros evocados imaginativamente — ou seja, por meio de signos ou *representâmens* (PEIRCE, 2003, p.46). Ingarden propõe que, no universo representado no drama teatral, “o discurso endereçado a um dos personagens é uma forma de ação do locutor” (INGARDEN, 1988, p.157) e

que tal discurso só tem significado real nos eventos postos em cena quando impulsiona a ação.

Para entendermos qual é a ação impulsionada pelo discurso de Satã, convém nos determos sobre os diferentes níveis de significado a que as objetualidades por ele evocadas nos remetem. O primeiro desses níveis, que também poderíamos denominar *hipotipótico*, é o das objetualidades propriamente ditas. Por meio dele, o espaço geográfico do alto da serra de Paranapiacaba é construído no texto como espaço literário — que, como afirma Soethe, só existe porque é percebido por um sujeito que dele pode falar (SOETHE, 2012, p.223). O segundo nível é o subjetivo; a descrição de Satã não se refere exatamente ao espaço geográfico, mas sim às impressões que esse espaço é capaz de provocar no observador¹⁷. No terceiro nível, que proponho chamar de atributivo, ocorre uma aparente violação das fronteiras entre as subjetividades dos personagens: Satã não se limita a descrever as impressões causadas pelo espaço circundante; ele as atribui à experiência do espaço pelo outro personagem.

Por fim, o quarto nível de significado, que é sinalizado pelas últimas frases proferidas nessa fala de Satã, é o da ironia. A referência do demônio ao *ar romântico* com que Macário supostamente observa o cenário, seguido pela pergunta “Sois poeta?” (AZEVEDO, 2006, p.25), introduz a reflexão crítica do texto alvaesiano sobre sua própria poética. A descrição de Satã recorre a elementos comumente presentes no ideário romântico, que toma a natureza, assim como a gama de sensações e sentimentos despertados pelo contato com ela, pelo ato de contemplá-la, como elementos fundamentalmente associados ao projeto de nação e de cultura que a intelectualidade do Segundo Reinado se empenhava em construir, e que atribuía às artes e à literatura em particular — assim como à historiografia e à

¹⁷ Segundo o historiador Simon Schama: “[...] é a percepção transformadora dos homens que estabelece a diferença entre matéria bruta e paisagem” (SCHAMA citado por NAXARA, 2004, p.28)

geografia —, um papel primordial na construção da imagem de um universo brasileiro (NAXARA, 2004, p.125). A historiadora Márcia Naxara, a propósito, tratando do romance romântico — mas aplicável à literatura romântica como um todo —, afirma o que segue:

A estética romântica enfatiza os elementos da natureza que formam a sua força e remetem às sensações que podem provocar nos homens. O romance, por meio da palavra, delimita e constrói quadros da natureza, conferindo-lhes movimento e importância na trama. A intenção é realçar a grandeza da natureza brasileira, mesmo nos pequenos detalhes, e sua influência na formação do povo que a habita e na concepção de história que dela se forma. (NAXARA, 2004, p.261)

Com base no exposto, e a partir do viés crítico e teórico que ora assumo, a construção do espaço pelo discurso de Satã remete a um modo de figuração da natureza associado à estética romântica predominante no período. A pergunta que encerra a fala do personagem poderia também ser compreendida como “sois poeta romântico?”. A intenção manifesta é de deflagrar a reflexão crítica sobre a criação poética do Romantismo, opinião que se vê reforçada pela reação imediata de Macário — personagem que mais à frente afirmará amar as mulheres e odiar o romantismo (AZEVEDO, 2006, p.30) — a essa mesma pergunta: ele refuta a insinuação de Satã com uma alegação do mais completo prosaísmo. Em suas palavras: “Enganai-vos. Minha mula estava cansada. Sentei-me ali para descansá-la. Esperei que o fresco da neblina a reforçasse. Nesse tempo, divertia-me em atirar pedras no despenhadeiro e contar os saltos que davam” (AZEVEDO, 2006, p.30).

O distanciamento de Macário é particularmente significativo quando levamos em conta que a visão idílica da natureza que Satã alega reconhecer na postura aparentemente contemplativa com que o personagem observa o entorno, em sua parada no alto da serra, assemelha-se muito à que o próprio Azevedo manifesta em alguns de seus poemas, como *Crepúsculo no mar* e, particularmente, *Crepúsculo nas montanhas*. Na verdade, o poeta que Satã

imagina ver em seu jovem companheiro de estrada, inspirado pelo panorama do vale sob as escarpas, bem poderia ter escrito estes versos, extraídos de *Crepúsculo nas montanhas*:

Além serpeia o dorso pardacento
Da longa serra,
Rubro flameja o véu sanguinolento
Da tarde na agonia.

No cinéreo vapor o céu desbota
Num azulado incerto;
No ar se afoga desmaiando a nota
Do sino no deserto.

Vim alentar meu coração saudoso
No vento das campinas,
Enquanto nesse manto lutuoso
Pálida te reclinas,
[...]

É mais puro o perfume das montanhas
Da tarde no cair:
Quando o vento da noite ruge as folhas
É doce o teu luzir!

Estrela do pastor no véu doirado
Acorda-te na serra,
Inda mais bela no azulado fogo
Do céu da minha terra! (AZEVEDO, 2000, p.149;150)

Neste poema, que integra a primeira parte da *Lira dos vinte anos*, manifestam-se alguns dos elementos caros ao Romantismo: a idealização bucólica da natureza; o tom melancólico, que se reflete na paisagem do entardecer; acrescidos do primordial sentimento de nacionalidade, que em Azevedo com frequência ocorre de maneira difusa e imprecisa. É a tais elementos que Satã se refere quando pergunta ao outro personagem se ele é poeta, perscrutando assim a filiação estética de seu futuro pupilo. Macário, por sua vez, contrapõe ao Romantismo de aspirações sublimes e platônicas sugerido no discurso do outro personagem uma postura de franco — até

mesmo alardeante — hedonismo e desencantamento. Quando, por exemplo, Satã lhe pergunta sua posição sobre a poesia, segue-se o diálogo que reproduzo abaixo:

MACÁRIO

Enquanto era a moeda de ouro que corria só pela mão do rico, ia muito bem. Hoje trocou-se em moeda de cobre; não há mendigo, nem caixeiro de taverna que não tenha esse vintém azinhavrado. Entendeis-me?

O DESCONHECIDO

Entendo. A poesia, de popular tornou-se vulgar e comum. Antigamente faziam-na para o povo: hoje o povo fá-la... para ninguém. (AZEVEDO, 2006, p.30)

O ceticismo e o desencantamento de Macário quanto à criação literária são evidentes, mas parece-me produtivo pareá-los com a postura que o próprio Azevedo expressa, por exemplo, no Prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos*: a poesia cegou deslumbrada de fitar-se no misticismo e caiu, pois suas asas douradas se exauriram (AZEVEDO, 2000, p.190); a moeda poética, que outrora foi de puro ouro, por uma alquimia às avessas, já não passa de cobre fosco e azinhavrado (AZEVEDO, 2006, p.30).

A saída proposta no Prefácio é a adoção de uma poética que seja capaz de abrir os olhos para a realidade circundante, o que se traduz na inserção, em seus versos, de aspectos oriundos do prosaísmo da vida cotidiana, interpretados, como declara Cilaine Alves Cunha, “na chave de uma estilística baixa” (ALVES, 1998, p.129).

As reiteradas alusões de Satã à poesia, nesse contexto, assumem um sentido claro: numa estratégia que tornará a ser empregada no decorrer da peça, ele salienta por meio delas os aspectos desfavoráveis e exauridos do Romantismo — ao menos aos olhos de Macário —, para conduzir o interesse do jovem estudante à poética da queda que se introduz na obra do autor, com

seu prosaísmo, seu caráter noturno, eventualmente escatológico — da qual o mencionado poema endereçado a Luís Antonio Nunes é, creio poder afirmar com grande dose de certeza, uma das primeiras manifestações. Como veremos, a criação poética e o projeto literário então nutrido por Azevedo são questões que se encontram no cerne da relação fáustica — ou protofáustica — que se configura nesta sua “utopia dramática” (AZEVEDO, 2006, p.20). A aproximação da cidade, próximo estágio da pedagogia satânica, possibilitará, como veremos a seguir, o aprofundamento de tais questões, configurando um movimento decisivo na busca pela poética da materialidade e do prosaico empreendida pelo projeto binômico de Azevedo.

4 A CIDADE DE SATÃ

Na primeira metade do século XIX, percorrer as cerca de 210 milhas náuticas que separavam o Rio de Janeiro, sede da corte imperial brasileira, da cidade portuária de Santos era empresa que certamente deveria exigir dos viajantes uma dose nada pequena de paciência e resignação contemplativa. Coberta por linhas mais ou menos regulares de barcas, a distância era vencida em navegação de cabotagem, sempre junto à costa, e com não poucas paradas em cidades litorâneas ao longo do percurso. Segundo Raimundo Magalhães Júnior (1962, p.24), o trajeto jamais era feito em menos de quarenta e oito horas. E se o destino final da viagem fosse a pequena cidade de São Paulo, após o desembarque o viajante ainda teria de enfrentar uma peregrinação de cerca de oitenta quilômetros morro acima pela Serra de Paranapiacaba, em lombos de animais de montaria, geralmente alugados.

Com a abertura da Academia de Direito de São Paulo, no Largo de São Francisco, em 1827, esse trajeto passou a ser feito periodicamente pelos jovens que para lá se dirigiam para empreender seus estudos. Provenientes não apenas da Corte, mas também das diversas províncias, filhos de famílias razoavelmente dotadas de posses partiam para lá, futuros advogados e juristas do jovem Império Brasileiro¹⁸. Esse afluxo de vida estudantil, como era de se esperar, imprimiu mudanças no ritmo da pacata cidade serrana que era a São Paulo da época, mas também propiciou o florescimento de uma férvida vida cultural. Ubiratan Machado, em seu livro sobre *A vida literária no Brasil durante o romantismo*, assim descreve o meio literário que ali se formou:

Alegres, espirituosos, irreverentes, os estudantes encontravam na convivência com colegas da mesma idade, e com idênticos ideais, o estímulo à literatura que dificilmente teriam se permanecessem em suas províncias. As salas das academias e as repúblicas tornaram-se

¹⁸ Havia, no período, quatro instituições de ensino superior no Brasil: as escolas de medicina de Salvador e do Rio de Janeiro, fundadas por decreto real em 1808, e as academias de direito de São Paulo e Recife, ambas inauguradas em 1827.

centros intensos de vida literária, produzindo altos dividendos para a literatura. (MACHADO, 2010, p.196)

A pequena São Paulo, então com seus menos de 30.000 habitantes (SÃO PAULO, 2013), passou a fruir desses dividendos como um novo centro a partir do qual se promovia uma notável mudança de rumo na literatura brasileira do período. Machado afirma que

Pela primeira vez em sua história, três vezes centenária, [a cidade] passava a ter vida literária e uma produção de poemas, contos, romances e ensaios que algumas vezes superava, em qualidade, o que se produzia na Corte, renovando a literatura nacional. (MACHADO, 2010, p.198)

A produção literária gestada em torno da vida estudantil paulistana tornou-se expressiva a ponto de a cidade não apenas passar a disputar com a Corte o papel de centro cultural do Império (VOLOBUEF, 1999, p.163), mas também, tendo a Faculdade de Direito se tornado o foco de difusão do byronismo no Brasil (VOLOBUEF, 1999, p.163), sediar uma nova forma de pensar a literatura brasileira. Até então, a tônica que regia a nossa produção romântica era de um predominante nacionalismo literário, ligado ao desejo de construir uma literatura com características próprias, oposta à tradição classicista identificada com a ex-Metrópole portuguesa, embora sob as tintas nacionalistas não fosse difícil divisar cores de inspiração francesa¹⁹.

Os poetas da geração ultrarromântica paulista, por sua vez, como observa Antonio Candido, tornam-se “mais voltados para o próprio coração (segundo o conselho de Musset) do que para a Pátria, Deus ou o Povo, como os da primeira e da terceira geração” (CANDIDO, 1959b, p.150). Em outras

¹⁹ Bernardo Guimarães, um dos expoentes da chamada segunda geração, foi um notável opositor à presença francesa que norteava a produção literária dos nossos primeiros românticos (GOMES, 2013). Em suas *Reflexões sobre a poesia brasileira*, originalmente publicadas na revista *Ensaio literários*, Guimarães afirma: “A poesia franceza sympathiza ainda menos com o nosso caracter do que o gosto portuguez que antes nos dominava; introduzida pelo Sr. Magalhães enraizou-se profundamente entre nós e os primeiros ensaios de originalidade que parecião ir preparando uma época brilhante para a poesia nacional sofrerão um golpe mortal com a apparição dos *Suspiros e Saudades poeticas*.” (GUIMARÃES citado por GARMES, 2006, p. 154)

palavras, os jovens acadêmicos interessavam-se mais por construir uma poética que possibilitasse a expressão da subjetividade e de um certo individualismo desencantado, o que os aproximava do modelo anglo-saxão fornecido por Byron e Shelley, além de outras marcantes referências europeias, como Musset, Espronceda, Leopardi, Mme. De Stäel.

Como se pode ver, não era só a paisagem que mudava à medida que a barca arfava em seu moroso trajeto pela costa e a mula cavalgava serra acima carregando os futuros bacharéis. O projeto político-literário nacionalista da chamada primeira geração romântica, que atendia à necessidade da nação recém-fundada de construir e afirmar a identidade nacional por meio de uma literatura autóctone, passa a dividir o pódio com a jovialidade sombria, noturna e boêmia dos byronianos paulistas:

Subjetividade extrema, melancolia, tédio em relação à vida, pessimismo são os acentos que marcam a postura e a poesia desses jovens estudantes. Sua fantasia apela para as orgias, necrofilia, bebedeiras, vícios e excessos de todo tipo — numa franca oposição aos preceitos sociais e morais da burguesia. (VOLOBUEF, 1999, p.163)

Como seria de se esperar, a postura ostentada por essa ao mesmo tempo festiva e melancólica geração de poetas e escritores não demorou a despertar o desagrado da intelectualidade comprometida com o projeto imperial que atribuía ao caráter civilizador das artes o papel de esculpir uma identidade nacional por meio do incentivo à literatura, à cultura erudita e às ciências. Tal era o caso, sobretudo, do imperador D. Pedro II, que via com azedume o pessimismo cultivado pela nova geração byroniana paulista. Segundo Ubiratan Machado, para o soberano brasileiro, que tinha como uma de suas preocupações mais prementes a compreensão e o fortalecimento do caráter nacional, o ofício da escrita era tomado como um recurso importantíssimo para consolidar e preservar esse caráter de influências por ele consideradas deletérias (MACHADO, 2010, p.111). Ainda de acordo com Machado,

Reconhecendo e exaltando a primazia da beleza artística, o imperador nunca perdeu de vista a missão social da literatura e seu papel na formação da nacionalidade. Daí provinha sua declarada antipatia pelos byronianos e a preocupação com aqueles rapazes fracos, boêmios, derrotistas, adeptos de orgias e de bebidas. (MACHADO, 2010, p.110-111)

A rejeição ao byronismo não se limitava, aliás, ao Paço Imperial. Mesmo na Academia de Direito paulista, no coração da escola byroniana, não faltava quem renegasse o chamado *mal do século*. Era o caso, por exemplo, de Macedo Soares, acadêmico do Largo de São Francisco, que, a convite da redação da *Revista popular*²⁰, publicou uma lista razoavelmente extensa de jovens talentos literários da Academia de Direito de São Paulo. Sobre um de seus eleitos, o jovem poeta Francisco Leite Bittencourt Sampaio — o qual é por ele descrito como particularmente promissor —, declarou: “felizmente, nunca lhe passou pela cabeça ser choringas byronico. Agradeça elle a Deus e ao seu bom senso ter escapado d’este desastre, onde tão frequentemente esbarrão as nossas mais bellas vocações nascentes” (SOARES, 1859, p.377).

A rejeição ao byronismo manifestada por parte dos literatos comprometidos com o ideário estético da chamada primeira geração romântica pode ser compreendida sob dois aspectos. Por um lado, a adoção da imagem de Byron por toda uma geração literária parecia ameaçadora para a intelectualidade adepta dos ideais nacionalistas do Segundo Reinado. Em tese apresentada à Brigham Young University com o título de *The Byronic myth in Brazil*, um dos poucos exemplos de estudos acadêmicos em língua inglesa sobre a influência do poeta britânico no Brasil do século XIX, Matthew Lorin Squires observa que, embora Byron tenha desempenhado um papel predominantemente desestabilizador no seio da tradição europeia, no Brasil sua imagem, por ironia, foi intensamente associada a essa tradição, além de representar uma visão de

²⁰ A *Revista popular* foi uma publicação da Livraria e Casa Editorial Garnier, que circulou de 1859 a 1862. Não se tratava de um periódico literário, como diversos que circulavam em meados do século XIX, mas sim de uma revista que reunia seções variadas, com informações sobre atualidades da época, agricultura, economia, divulgação científica, além de contos e outras narrativas ficcionais em publicação seriada, assim como textos de crítica literária, dirigidos ao público em geral.

mundo cosmopolita, um traço que podia ser considerado subversivo diante dos propósitos nacionalistas do romantismo brasileiro nascente (SQUIRES, 2014, p.48-49). A adoção de Byron como modelo a ser seguido ligou-se a — e impulsionou — uma postura de tendência cosmopolita que ganhava corpo no nosso Romantismo literário, pois como observa Squires: “numa era dominada pelo nacionalismo emergente, Byron ficou conhecido em toda a Europa, e continuou desde então sendo considerado como ‘um dos últimos cidadãos do mundo do Romantismo’”²¹ (SQUIRES, 2014, p.49).

Por outro lado, havia um grande esforço por parte dos nossos primeiros românticos em forjar uma tradição que pudesse ser identificada como autenticamente brasileira ou, ao menos, uma tradição que estendesse suas raízes ao período anterior à colonização portuguesa. É notável, a esse respeito, o empenho de alguns dos autores mais expressivos do nosso movimento romântico em construir uma poesia épica sobre a qual assentar as bases de uma cultura brasileira cuja gênese antecederse a herança trazida pelos colonizadores. Em artigo que trata do poema *Colombo*, de Manuel de Araújo Porto-Alegre, Flora Süssekind aponta esse pendor épico de cunho nacionalista que vicejou no nosso romantismo:

Com o seu *Colombo*, Porto-Alegre aproxima-se do violento esforço épico que domina o panorama oitocentista brasileiro. E de que são exemplares os *Cantos Épicos*, de Joaquim Norberto, *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, *Os Timbiras*, de Gonçalves Dias, *Os Filhos de Tupã*, de José de Alencar, *O Guesa e Novo Eden*, de Sousândrade, *Anchieta ou O Evangelho nas Selvas*, de Fagundes Varela. Além da tradução dos épicos clássicos empreendida por Odorico Mendes. E da reedição de épicos coloniais brasileiros por Varnhagen. Busca de uma literatura de fundação em sintonia com o esforço de construção e legitimação da nacionalidade obrigatória entre os letrados locais sobretudo nas décadas seguintes à independência política do país e a toda uma série de conflitos provinciais. (SÜSSEKIND, 2014, p.133)

²¹ In an era dominated by emerging nationalism, Byron was known throughout Europe and has been known since as “one of Romanticism’s last world citizens”. (SQUIRES, 2014, p.49)

Na contramão de todo esse esforço fundador, a geração byroniana com sua postura subjetivista, boêmia e pessimista, sempre pronta a tomar como tema o tédio suscitado pela modorra da vida na provinciana cidade-sede da Academia de Direito, despontava como o reverso da medalha que engalanava as vestes nacionalistas do nosso romantismo.

O caso de Manoel Antonio Álvares de Azevedo, nesse contexto, foi singular. A imersão num meio acadêmico impregnado de deboche byroniano, ao mesmo tempo em que claramente conduziu sua criação a um novo rumo, resultou numa obra poética que se pode caracterizar, como vimos, pela elaboração de uma literatura dualista, por vezes contraditória. Embora passe a se interessar predominantemente pelos versos inspiradores de poetas como Musset e Byron, Azevedo não renega — ao menos de maneira manifesta — seus poemas da fase anterior, dotados de sentimentalismo idealista e de certo nacionalismo algo difuso e indefinido, que evocam sobretudo os modelos fornecidos por Lamartine e Chateaubriand. Seja como for, ocorre em sua obra um flagrante — e manifesto — movimento de aproximação à tradição europeia, de modo que tanto sua face romântica idealista quanto a faceta que poderíamos qualificar como ultrarromântica tomam como referência elementos oriundos dessa tradição.

Contemplada com base nesse aspecto decisivo para a compreensão de sua obra tão peculiar no cenário do Romantismo brasileiro, a adoção do byronismo por parte de Azevedo não se limita à tendência — ou modismo, conforme alguns contemporâneos seus preferiram considerar — à *choraminga byroniana*, como a qualificou Macedo Soares (1859, p.377). Ao menos no caso do autor de *Macário*, esse posicionamento frutificou num projeto literário conscientemente concebido (ainda que jamais tenha podido amadurecer de todo), segundo o qual a fundação das bases de uma literatura consistente a ser produzida em território brasileiro deveria se fazer sobre o substrato sólido da tradição europeia, em diálogo com ele e — por que não? — de modo inclusive a modificá-lo.

Esse *antinacionalismo decidido* (CANDIDO, 2006, p.17) de Azevedo (de várias mãos) se manifesta em diversas cartas, ensaios e discursos de sua autoria, seja como simples desconsolo diante das limitações ao gênio criativo que o autor identificava na vida cultural do país — como podemos ver, por exemplo, na sua *Carta sobre a atualidade do teatro entre nós*, e em outras passagens da sua correspondência pessoal —, seja como reflexão mais aprofundada sobre a criação literária, a exemplo do que se lê em seu ensaio *Literatura e civilização em Portugal*. Azevedo manifesta inconformismo particularmente contra os entraves que a condição periférica da ex-colônia portuguesa impunha ao florescimento de uma carreira literária capaz de violar as fronteiras nacionais e inserir qualquer obra de peso — e também seu autor — no panorama da literatura do mundo. Constatamos seu desconsolo a esse respeito, por exemplo, em algumas cartas, como a que endereçou a Silva Nunes no dia 1.º de março de 1850:

Só não te falei na glória. Nem te falo. Rir-te-ias de mim e dela, como eu também me rio. Glória! em nossa terra! [...] Glórias da terra!... os aplausos da turba! enfezados louros, o mais das vezes tressuados de sangue, salpicados do lodo do insulto e da bava da inveja... (AZEVEDO, 2000, p.824)²²

Ainda que a declaração de Azevedo tenha muito de queixume do jovem talentoso que nutre grandes expectativas, mas sente-as fadadas à frustração por viver num meio cultural periférico, como ele considerava ser o Brasil do Segundo Reinado, é necessário situá-la no contexto do pensamento do autor acerca de questões importantes para a compreensão de sua obra, e que se encontravam na ordem do dia na época do Romantismo. Azevedo via

²² Curiosamente, o desconsolo juvenil que Azevedo expressa a seu amigo Nunes ecoaria, 23 anos depois, em outra carta, esta de autoria de um José de Alencar já maduro e consagrado como romancista. A carta em questão, que seria publicada postumamente em 1893 sob o título *Como e porque sou romancista*, assume o caráter de uma autobiografia literária, pois nela o autor narra os eventos de sua vida, desde a infância, que influenciaram sua decisão de optar pelo romance como forma de expressão literária. Alencar, em dado momento, desabafa: “Que estranho sentir não despertava em meu coração adolescente a notícia dessas homenagens de admiração e respeito tributados ao jovem autor d’A Moreninha! Qual régio diadema valia essa auréola de entusiasmo a cingir o nome de um escritor? / Não sabia eu então que em meu país essa luz, que dizem glória, e de longe se nos afigura radiante e esplêndida, não é senão o baço lampejo de um fogo de palha. (ALENCAR, 2014, p.9)

uma ligação íntima entre literatura e processo civilizatório. Mais do que apontar uma relação de proporcionalidade direta entre civilização, cultura e literatura; mais do que reconhecer na criação literária de um povo um indicador do grau de desenvolvimento cultural desse povo, Azevedo acreditava haver uma relação de identidade entre literatura e civilização. Tamanha era sua convicção a esse respeito, que a investia de um valor aforístico: “[...] da íntima ligação das literaturas e das civilizações; da poesia e do sentir e crer dos povos, aforismo que temos muito de fé, porque para nós a literatura é a civilização, e a poesia o sentir e o crer das nações [...]” (AZEVEDO, 2000, p.712, grifo meu).

Para o jovem poeta, a literatura era, conseqüentemente, um elemento civilizador. Embora, quanto a esse aspecto, estivesse de acordo com o ideário romântico brasileiro da época, Azevedo inverte o sinal da equação proposta pelo nacionalismo romântico e o vetoriza: enquanto os adeptos deste movimento defendiam a necessidade de afirmar uma literatura nacional, liberta dos vínculos com a cultura portuguesa, como forma de consolidar o sentimento de nação, o autor da *Lira dos vinte anos* defende a reafirmação da identidade entre as literaturas brasileira e portuguesa — a saber, europeia (e com ela a grande literatura de todo o continente além-mar) —, pois isso poderia promover um *avanço civilizatório*. Isso tudo parece alimentar a performance literária de Azevedo (inclusive a decidida autoencenação de si como poeta no espaço público que frequentava) — sob o signo, por assim dizer, de quem se apropria de outros meios, ou quer criá-los, a fim de que na constituição da vida social não prevaleça apenas a oficialidade das estruturas solidificadas no Estado, nos procedimentos fixos, na produção cultural domesticada. A dimensão política e econômica, o gesto de afirmação de poder, evidencia-se inclusive na imagem do *mergulho de nossas mãos no cofre já repleto da cultura europeia* (AZEVEDO, 2000, p.715), em que a ação cultural desvela também os processos econômicos e políticos com que fatalmente está imbricada. Colher na tradição europeia as bases da nossa literatura e poder agir produtivamente

sobre ela e com ela — eis o que seria, para o jovem poeta, a maneira por excelência de *enriquecer* nossa própria civilização (AZEVEDO, 2000, p.715).

O posicionamento de Azevedo, como se pode ver, contrasta com o empenho levado a cabo pelos intelectuais que encampavam o grande projeto civilizador ao qual aderiram expressivamente alguns dos poetas da chamada primeira geração romântica, de modo que, em alguma medida, inclusive angariaram para si fama e perpetuidade na história literária brasileira. Para estes, em consonância com o inevitável projeto de construção de um Estado autônomo e internamente coeso, o cerne da construção de uma civilização do Novo Mundo reside na ideia de nacionalidade, a qual é afirmada pela negação — muitas vezes da boca para fora, como aponta Antonio Candido (2006, p.17) — da herança europeia (leia-se portuguesa). Índice de civilização, para eles, são os grandes feitos históricos e o caráter autenticamente nacional, motivo porque a Épica torna-se uma forma literária de tamanha importância (SÜSSEKIND, 2014, p.133). A cultura como um todo, e a literatura em particular, é tomada como o arcabouço a partir do qual construir a identidade fundada na ideia de uma nacionalidade ancestral, uma civilização cujos mitos fundadores remontam ao período anterior à interferência colonizadora dos europeus. É, em boa parte, por esse motivo que a representação da natureza ocupa um lugar tão privilegiado na épica romântica. A onipresença em nossas terras de uma natureza vicejante, bravia e ancestral distingue-nos do espaço urbano predominantemente arquitetônico e simétrico das metrópoles europeias, em que o espaço natural há muito teria sido domesticado de forma a compor aquela terceira natureza tão apreciada pelo paisagismo neoclássico²³.

²³ A propósito da predileção romântica pela natureza em estado puro, Márcia Regina Naxara recorda também que gradativamente a busca por paisagens selvagens, não tocadas pelas mãos humanas, passou a requerer deslocamentos para regiões mais remotas, um deslocamento de sentimentos que exigia também deslocamentos físicos, “a que tiveram acesso principalmente as classes educadas e com poder econômico, à procura de locais de onde se pudesse avistar as paisagens naturais, de preferência não arrançadas pela mão dos homens, tendendo a crescer o interesse pela paisagem bruta, selvagem e romântica, berço dos homens e origem da civilização virginal, intocada — as florestas e montanhas.” (NAXARA, 2004, p.67) A estudiosa conclui, então, que “a ânsia pelo contato mais íntimo (ou supostamente mais íntimo) com o mundo natural e as paisagens bucólicas foi uma construção cultural” (NAXARA, 2004, p.67).

Para os poetas da segunda geração romântica brasileira, ao contrário, a expressão da subjetividade (e talvez com ela a encenação de projetos sociais e políticos outros) importa mais que a construção de um mito fundador nacional. A poesia épica indianista, nos moldes de *A Confederação dos Tamoios*, encontra espaço entre eles quase unicamente como paródia, a exemplo do notório poema erótico-satírico *O elixir do pajé*, de Bernardo Guimarães, e as representações da natureza como berço e matriz de uma nação nova tampouco encontram grande ressonância entre eles. O modelo plasmado na figura de Lord Byron, com sua imagem de cidadão do mundo, de boêmio e rebelde violador de fronteiras, evocava um mito literário muito mais sedutor — e incendiário — que o dócil e nobre tupi idealizado pela poesia indianista. Já as representações da natureza ocorrem principalmente em oposição dicotômica com a cidade. A tendência que passou a vicejar entre esses jovens poetas foi pela adoção de uma poética predominantemente urbana, cosmopolita; sentimental, sim, mas desencantada, recorrendo com frequência a imagens sugestivas de marginalidade, de carnalidade exacerbada, e de um erotismo por vezes mais, por vezes menos escancarado, mas que se distancia do ideal lamartiniano, bastante disseminado no período, de sublimação da mulher e do amor.

Azevedo incorporou as discussões que movimentavam o meio byroniano paulista à sua obra, e o fez de maneira crítica. Em seu caso, a criação literária e a reflexão sobre essa mesma criação se entremeiam, permeiam diferentes gêneros, violando as fronteiras entre eles, e compõem uma obra cuja unidade se sustenta sobre um projeto elaborado de modo consciente. Isso porque tais reflexões se encontram não apenas nos textos críticos e ensaísticos dedicados a pensar a literatura, e nos prefácios que incluiu em algumas de suas obras ficcionais e poéticas, mas também — e principalmente — no interior de sua obra ficcional, e mesmo em vários de seus poemas — dos quais se pode mencionar, como o exemplo por excelência de tal característica, os versos de *Ideias íntimas*.

Nesse aspecto, a poética alvaresiana é tributária de uma tendência que se verifica no movimento romântico europeu, desde suas origens: a interseção entre as esferas da poesia — entendida como criação literária — e da teoria.

Os poetas do romantismo não raro foram também teóricos e pensadores atentos às novas formas de arte que se vinham praticando então. Isso fez com que, pela primeira vez na história da literatura, as teorias acerca da criação literária acompanhassem os movimentos da própria criação, definindo e apontando caminhos para a criação, enquanto esta colocava à disposição da teoria o seu repertório verbal, em um processo não só de aproximação, mas também de influência e confluência. (SCHEEL, 2010, p.16)

No Brasil, Azevedo despontou como o autor que levou mais a fundo esse processo de encurtamento da distância entre obra e teoria (SCHEEL, 2010, p.16), e não apenas porque aplica em sua criação literária os preceitos que *estuda* nos autores que toma como referências artísticas (AZEVEDO, 2006, p.17). Essa certamente não terá sido uma peculiaridade exclusivamente sua. Ele no entanto se destaca no panorama romântico brasileiro, acima de tudo, porque toma como fundamento mesmo de sua obra esse processo de influência e confluência a que se refere Márcio Scheel.

Isso se dá não apenas porque Azevedo franqueia o rico repertório verbal de sua poesia à composição de seus textos teóricos — ainda que de maneira irônica —, tampouco porque indica, com eles, os caminhos seguidos por sua criação, mas porque incorpora a teoria à própria tessitura de sua obra, de forma que poesia e ficção tornam-se, também, meios de reflexão teórica. É sempre digno de nota, por exemplo, o fato de que o segundo episódio de Macário tem como uma das cenas centrais — e que ocupa boa parte da peça — a longa discussão estética entre o protagonista e seu amigo Penseroso, a respeito dos rumos da poesia romântica, discussão que, por sua vez, reproduz certas passagens de alguns de seus textos críticos (AZEVEDO, 2006, p.75-84; 2000, p.823).

Boa parte desse arcabouço teórico-poético-ficcional se dedicou a pensar os projetos de identidade nacional cuja discussão encontrava-se na ordem do dia durante o período romântico brasileiro. A fusão das dicções poética e reflexiva aponta, inclusive, para a atribuição de relevância teorizante da literatura, em favor de sua possibilidade de participação crítica no que hoje se denominaria “comunidade de comunicação” ou no “espaço público” em que surge. Como afirmei anteriormente, a geração de Azevedo remava a contrafluxo da corrente predominante, esta pautada em grande parte pelo pensamento da chamada escola eclética, que considerava a literatura e a arte como elementos de afirmação e definição de um caráter nacional, como seu ornamento e reforço. No caso de Azevedo, os remos em questão o propeliram numa direção que progressivamente se definia como a de uma literatura cosmopolita e urbana. O remo da subjetividade exacerbada, do chamado *mal do século* — esse estranhamento em relação ao mundo e à história, tão bem explorado por Musset (1965) em sua *Confissão de um filho do século* — e do tédio existencial então denominado *spleen* conduziu-o ao cais de uma cidade literária lúgubre, decadente e marcada pela presença constante da frustração amorosa e da morte, mas erguida com os tijolos muito concretos do materialismo ultrarromântico. Outro remo, o do byronismo, com sua vertente satanista que tanto apelo exerceu sobre o imaginário boêmio romântico, deu asas ao seu desejo de cruzar o oceano, tornar-se cidadão do mundo — imagem indissociavelmente vinculada pelo romantismo à figura inspiradora de Byron —, e navegar pelas águas da grande literatura, o que conferiu à sua obra fortes propensões cosmopolitas.

Veremos, nos itens que se seguirão, que esses dois aspectos, cidade e mundo, urbe e orbe, como fenômenos claramente ligados aos processos de modernização e internacionalização na primeira metade do século XIX, plasmam-se, sob as tintas escuras da noite alvaesiana, numa obra que reflete sobre si própria e sobre a criação literária, sob o prisma do projeto de cultura concebido e proposto por seu autor.

4.1 A INVENÇÃO DA CIDADE

No ensaio *Educação pela noite*, Antonio Candido atribui a Álvares de Azevedo, com seu *Macário*, a “invenção literária da cidade de São Paulo” (CANDIDO, 2006, p.16). Segundo Candido, o tédio da vida estudantil numa cidade então provinciana, desprovida dos atrativos da corte, de onde provinha boa parte dos estudantes, o enclausuramento num lugar sem interesses, como o qualifica o crítico (CANDIDO, 2006, p.16), era extravasado na vida boêmia e no interesse crescente pela poesia desencantada de Byron. Azevedo descreve o lugar com carregadas nuances de pessimismo, como se pode ver em diversas das cartas que remete a seus familiares, no Rio de Janeiro. Em algumas delas, manifesta com clareza seu ressentimento pelo modo de vida provinciano, acanhado, desprovido de brilho da cidade serrana, sobretudo quando a compara ao esplendor mundano da corte:

Quanto a outros divertimentos — *nichts* — só andar pelas ruas dando topadas nas pedras — cousa em que se ponha a exceção de calos e ruturas nos sapatos. Reduzido a ficar em casa, por não ter sequer aonde ir, e não achar prazer em andar correndo ruas, acho-me na maior insipidez possível, ansioso de deixar esta vida tediosa do mal ladrilhado S. Paulo. (AZEVEDO, 2000, p.812)

É em *Macário*, obra em que Azevedo faz sua *incursão à dramaturgia*, porém, que o jovem poeta inaugura um modo de representação da cidade que, segundo Candido, passaria a ser recorrente na literatura brasileira:

O noturno aveludado e acre do *Macário* suscitou a noite paulistana como tema, caracterizado pelo mistério, o vício, a sedução do marginal, a inquietude e todos os abismos da personalidade. Tema que fascinou gerações numa dimensão quase mitológica, repontando em muitos poemas de Mário de Andrade e, nos nossos dias, em sambas de Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini, filmes de Walter Hugo Khoury, quadros de Gregório Correia, contos de João Antônio. (CANDIDO, 2006, p.16).

A cidade é mencionada pela primeira vez no drama de Azevedo ao final do percurso que Macário e Satã empreendem noite adentro, após travarem conhecimento na hospedaria em que se passa a primeira cena do drama. O demônio a anuncia como uma silhueta sombria e sepulcral, que em breve seria avistada a distância: “Daqui a cinco minutos podemos estar à vista da

cidade. Há de vê-la desenhando no céu suas torres escuras e seus casebres tão pretos de noite como de dia: iluminada, mas sombria como uma essa de enterro” (AZEVEDO, 2006, p.40). Descreve-a, portanto, como um mero perfil impreciso de luzes e sombras recortado contra o céu da noite, visto sob a perspectiva do viajante noturno. Porém, longe de despontar como um espaço urbano promissor de prazeres e conforto para o andarilho fatigado da estrada, essa cidade é comparada por Satã a uma essa de enterro, um catafalco sobre o qual descansa o morto, antes de seguir para o sepulcro, anunciando o desengano que espera seu jovem companheiro de viagem, e que ele então se empenhará em aprofundar.

A cidade não é construída no texto como adensamento populacional humano ou espaço arquitetônico. Ela é erigida subjetivamente, esboçada primeiramente pelas palavras de Satã: antes que de fato se avistem as edificações, o demônio se antecipa em descrevê-las com cores sombrias e lúgubres que remetem ao pessimismo byrônico. Trata-se, por conseguinte, de uma cidade hipotípica; Satã a erige com a argamassa das palavras, escolhidas de forma a evocar na mente do seu jovem companheiro de estrada a imagem de um lugar que é, segundo ele, a própria “monotonia do tédio” (AZEVEDO, 2006, p.41), mas também uma cidade torpe e devassa. Um cenário urbano que entra em evidente conflito com aquele que Macário acalenta em seus devaneios adolescentes: cidade idealizada, de prazeres fartos e amores fáceis, de sedutoras mulheres de mantilha acetinada e virginais huris sempre receptivas aos seus abraços.

Tendo isso em conta, a “invenção literária da cidade de São Paulo” (CANDIDO, 2006, p.16) de que fala Candido assume contornos bem mais expressivos, no contexto da obra de Álvares de Azevedo, do que a inclusão de um determinado espaço urbano no universo ficcional. Quando seguimos o trajeto de Macário ao longo da peça, é fácil observar que seu ponto de partida é um local pitoresco, de costumes rurais contra os quais Macário, aliás, opõe forte rejeição, manifestada na recusa à bebida²⁴ e à comida²⁵ que lhe são

²⁴ “Essa maldita mulher só tem aguardente; e eu que sou capaz de amar a mulher do povo como a filha da aristocracia, não posso beber o vinho do sertanejo...” (AZEVEDO, 2006, p.24).

²⁵ “MACÁRIO: Ceia! que diabo de comida verde é essa? Será algum feixe de capim? Leva para o burro./ A MULHER: São couves.../ MACÁRIO: Leva para o burro./ A MULHER: É fritado com toucinho.../ MACÁRIO: Leva para o burro com todos os diabos!” (AZEVEDO, 2006, p.22-23).

servidas. O personagem, então, parte rumo à cidade em companhia de uma figura demoníaca, porém de hábitos europeizados e atitudes cosmopolitas (também representados pela bebida — vinho Madeira — e pelo cachimbo refinado — em espuma do mar, pau de cerejeira e âmbar — que Satã lhe oferece) (AZEVEDO, 2006, p.24;28;29).

Tomando por referência as duas primeiras partes da *Lira dos vinte anos* como manifestações das faces binômicas opostas de Azevedo, é possível afirmar que a atitude inicial de Macário é de afastamento em relação ao bucolismo vagamente nacionalista de alguns poemas da primeira parte, como *A cantiga do sertanejo*, em que o uso reiterado do verbo beber evoca o apego à terra, à natureza, ao modo de vida campestre e à tradição da cultura popular:

Pobre amor! o sertanejo
Tem apenas seu desejo
E as noites belas do val!
Só — o ponche adamascado,
O tabuco prateado
E o ferro de seu punhal!

E tem — as lendas antigas
E as desmaiadas cantigas
Que fazem de amor gemer!
E nas noites indolentes
Bebe cânticos ardentes
Que fazem estremecer! (AZEVEDO, 2000, p.131)

Por outro lado, a trajetória dos personagens, desde o início, indica haver uma aproximação crescente ao posicionamento assumido por Azevedo, por exemplo, no poema *Ideias íntimas*, um dos mais expressivos da segunda parte da *Lira*, entre cujos versos se pode ler:

Parece que chorei... Sinto na face
Uma perdida lágrima rolando...
Satã leve a tristeza! Olá, meu pajem,
Derrama no meu copo as gotas últimas
Dessa garrafa negra...

Eia! Bebamos!
És o sangue do gênio, o puro néctar
Que as almas de poeta diviniza,
O condão que abre o mundo das magias!

Vem, feroso *Cognac*! É só contigo
 Que sinto-me viver. Inda palpito,
 Quando os eflúvios dessas gotas áureas
 Filtram no sangue meu correndo a vida,
 Vibram-me os nervos e as artérias queimam,
 Os meus olhos ardentes se escurecem
 E no cérebro passam deliriosos
 Assomos de poesia... Dentre a sombra
 Vejo num leito d'ouro a imagem dela
 Palpitante, que dorme e que suspira,
 Que seus braços me estende...

Eu me esquecia:

Faz-se noite; traz fogo e dois charutos
 E na mesa de estudo acende a lâmpada...
 (AZEVEDO, 2000, p.205; 210)

A poética de Álvares de Azevedo, como se pode ver com base nos exemplos mencionados, descreve um distanciamento progressivo em relação à prática corrente entre os românticos nacionalistas de recorrer a figurações da natureza como forma de afirmar seu projeto de identidade nacional, e de adotar uma tendência à representação idealizada dos tipos humanos ligados a ela, como a gente do campo ou o indígena. Converte, no caminho oposto, para uma poesia que busca inspiração em modelos canônicos europeus, para uma melancolia que já não se resolve no bucolismo romântico, mas sim no vício e na boêmia, e para uma urbanidade decadente, assumindo, em consequência, forte tendência ao cosmopolitismo. A viagem de Macário, portanto, reproduz o movimento seguido pela poética de seu criador.

A fundação literária da cidade de São Paulo apontada por Candido integra essa movência poética. Porém, o movimento descrito pela obra alvaresiana não se encerra nesse evento fundador. No drama de Azevedo, e subsequentemente em sua prosa ficcional, tal movência se dá sob a égide de um ceticismo crescente, que tende para a anulação do idealismo — ou, ao menos, a uma mudança de polaridade em relação a ele —, de forma que a aspiração à elevação anímica cede seu lugar a uma afirmação da estética baixa e da materialidade. A espiritualização da vida e do amor é substituída pela afirmação da matéria e a presença marcante da morte.

Vejamos como se dá esse percurso na peça de Azevedo.

4.1.1 Uma cidade de vias trôpegas

À medida que os dois viajantes avançam em sua cavalcada noturna e se aproximam da cidade, Macário, cheio de expectativas pela nova vida que o espera, faz reiteradas indagações a Satã sobre o lugar aonde se dirigem. Ao respondê-las, o diabo metodicamente enfatiza os aspectos mais prosaicos e mundanos da cidade, opondo à imagem idealizada pela antecipação juvenil de seu companheiro de viagem uma outra, pautada pelo tédio, pelo desencanto e pelo ceticismo, de forma que a cada nova indagação esperançosa do estudante, mais se desenha uma cidade sombria, enclausurante e perversa. Quando, por exemplo, Macário especula sobre a beleza do lugar e pergunta a Satã se ali há mulheres, o demônio responde:

Mulheres, padres, soldados e estudantes. As mulheres são mulheres, os padres são soldados, e os soldados são padres, os estudantes são estudantes: para falar mais claro, as mulheres são lascivas, os padres dissolutos, os soldados ébrios, os estudantes vadios. Isto salvo honrosas exceções, por exemplo, de amanhã em diante, tu (AZEVEDO, 2006, p.41).

Pouco adiante, completa: “...essa terra é devassa como uma cidade, insípida como uma vila, e pobre como uma aldeia” (AZEVEDO, 2006, p.41).

As descrições irônicas de Satã (permeadas de deslocamentos metonímicos das caracterizações e não de metáforas retumbantes) contêm forte carga de ceticismo, calculado de forma a salientar a torpeza da cidade que Macário em breve habitaria. É evidente que seu principal propósito é o de frustrar as expectativas do rapaz, mas o aparente espírito de *estraga prazeres* do demônio revela também uma intenção de outra ordem. Se a cidade que o diabo descreve é prosaica, insípida e precária, habitada por tipos grotescos que caminham por calçadas intransitáveis, é possível entrever nas especulações de Macário uma outra cidade bem diversa, muito mais próxima da imagem fomentada pelos anseios adolescentes do moço que começa a descobrir o mundo que do infernal povoamento pavimentado por pedras

irregulares por onde tropeçam beatas e cônegos desbocados. São duas, portanto, as São Paulos inventadas em *Macário*: a cidade sublime presente nos enlevos do personagem que dá título à obra e a urbe grotesca e sombria retratada por Satã. A primeira delas, fortemente idealizada, é construída pelo desejo adolescente de glória nutrido por Macário: bonita, com mulheres de mantilha acetinada, verdadeiro “Paraíso de Mafoma” (AZEVEDO, 2006, p.42) habitado por *huris* complacentes. A outra é feia, trivial, corrompida; suas mulheres não são as virgens celestiais imaginadas por Macário, mas “bufarinheiras de infâmia”, que “dão em troco do gozo o veneno da sífilis” (AZEVEDO, 2006, p.43). Puro desencantamento, enfim, que o demônio faz questão de reforçar com ironia:

Mas as moças poucas vezes têm bons dentes. A cidade colocada na montanha, envolta de várzeas revoltosas tem ladeiras íngremes e ruas péssimas. É raro o minuto em que não se esbarra a gente com um burro ou com um padre. Um médico que ali viveu e morreu deixou escrito numa obra inédita, que para sua desgraça o mundo não há de ler, que a virgindade era uma ilusão. E contudo não há em parte alguma mulheres que tenham sido mais vezes virgens que ali. (AZEVEDO, 2006, p.42-43)

Uma cidade que promete belezas e delícias evocativas de um Oriente sonhado, fruto de devaneios juvenis, outra que oferece corrupção, tédio e lodo. Duas imagens que, embora conflitantes, são igualmente expressões da dualidade alvaesiana.

Satã, nesse contexto, busca desestabilizar a visão de mundo de Macário, por si só bastante desvinculada do real, motivando-o a enxergar o outro lado da moeda romântica alvaesiana. Recorre, para isso, à hipotipose para desagregar a concepção idealizada da cidade de São Paulo nutrida por Macário. Sua estratégia assemelha-se àquela empregada por Mangeclous, personagem do romancista greco-suíço de expressão francófona Albert Cohen, que Ottmar Ette (2008, p.302) cita em seu livro *Literatura em movimento*. O personagem de Cohen, decidido a perturbar um devoto estudante da lei talmúdica do gueto judeu, grita-lhe aos ouvidos a frase: “Uma bela mulher despida!”, fazendo com que a imagem evocada, profana e

sedutora, brote-lhe imediatamente à cabeça, de modo a inviabilizar qualquer possibilidade por ele acalentada de meditar sobre as coisas sagradas. Segundo Ette, Mangeclous

... recorre ao artifício de provocar um efeito *na interioridade* de seu adversário favorito, lançando mão de certas palavras, que [...] o obrigam a projetar involuntariamente em seu interior uma imagem contrária à sua devoção. Em decorrência de um impulso exterior, as palavras de Mangeclous, põe-se em movimento um mecanismo que, por sua vez, inevitavelmente, e independentemente da vontade da vítima, faz com que brote diante de seu 'olho interior' a imagem de uma mulher desnuda. (ETTE, 2008, p.302)²⁶

De forma análoga, o Satã de Azevedo se vale das palavras para forçar seu interlocutor a evocar mentalmente uma cidade completamente distinta daquele cenário ao mesmo tempo urbano e paradisíaco que ele espera encontrar. Trava-se, assim, um embate entre a imagem de cidade que Macário previamente construía em seus devaneios e que até então persistia em sua visão de mundo e essa outra imagem, corrosiva, que Satã lhe apresenta como sendo a cidade que realmente encontrará. Estamos diante de um demônio iconoclasta, como o próprio Macário não tarda em perceber, quando o recrimina com as palavras: “És o diabo em pessoa. Para ti nada há bom. Pelo que vejo na criação só há uma perfeição, a tua. Tudo o mais nada vale para ti. Substância da soberba, ris de tudo o mais embuçado no teu desdém” (AZEVEDO, 2006, p.43). A iconoclastia de Satã, porém, liga-se não tanto à soberba do caráter do personagem quanto à veia contestadora pela qual corre o sangue que irriga o Romantismo, particularmente no meio da

²⁶ “... recurre al truco de producir un efecto en el interior de su contrario favorito haciendo uso de unas cuantas palabras, que a su vez le fuerzan a proyectar involuntariamente en su interior una imagen contraria a su devoción. A través de un impulso externo, las palabras de Mangeclous, se pone en movimiento un mecanismo, que a su vez inevitablemente e independiente de la voluntad de la víctima, hace nacer frente a su 'ojo interior' la imagen de una mujer desnuda.” (ETTE, 2008, p.302)

juventude byroniana. Se despedaça idolatrias, ele o faz no intento de despojar o outro personagem do que resta de seu idealismo sacralizante, de impelir os pés do seu jovem companheiro de viagem a pisar de vez o chão de pedras irregulares que pavimenta as estradas do mundo cotidiano, em lugar de esvoaçar com asas de ouro pelas altitudes do misticismo (AZEVEDO, 2000, p.190). O diabo de Azevedo milita em prol da poética paradoxalmente prosaica que passa a ser gradativamente a tônica de sua obra.

O prosaísmo, portanto, é um aspecto progressiva e extremamente importante no desenvolvimento da obra de Azevedo, o que não deixa de ser intrigante, visto tratar-se ele de um poeta que situa a poesia e o prosaico em extremos opostos. O autor da *Lira dos vinte anos* atribui a poesia, em suas manifestações mais sublimes, à espiritualidade, à mística e à elevação anímica. Por outro lado, vincula o prosaico ao materialismo, e quanto mais absoluto este materialismo, mais distantes nos encontramos, segundo ele, do âmbito da poesia (AZEVEDO, 2000, p.699). Um dos aspectos essenciais que integram o princípio da *binomia*, no entanto, é precisamente a constituição de uma obra em que poético e prosaico sejam integrados numa totalidade. A representação prosaica da cidade por parte de Satã, como veremos adiante, decorre desse empenho totalizante que move a poética alvaresiana.

4.1.2 A cidade e os ermos

Dizer que Azevedo é um autor romântico de veia cosmopolita é uma afirmação inequívoca. Há várias evidências que a corroboram em sua obra, particularmente em seus textos críticos, dos quais *Literatura e civilização em Portugal* (AZEVEDO, 2000, p.706-724), com sua defesa do vínculo entre língua e literatura, é o exemplo por excelência. Dizer, porém, que ele opta por uma literatura urbana, embora seja uma consequência de sua oposição à eleição da natureza como espaço privilegiado pelo romantismo nacionalista, é afirmação que gera certo problema. A cidade figurada na obra alvaresiana não é o espaço

literário das relações sociais, como ocorre, por exemplo, nos romances burgueses urbanos de Alencar. Tampouco se encontram ali as aventuras cortesãs e picarescas dos romances de Joaquim Manoel de Macedo. A cidade representada na poesia e na prosa de Álvares de Azevedo é uma cidade subjetiva, interior e noturna. Trata-se de um modo de representação da cidade que é recorrente na literatura da segunda geração romântica, e que se configura principalmente em oposição à natureza e ao campo, por um lado, e por outro, como um poderoso elemento simbólico da degradação e da perda da virtude — entendida aqui como a elevação alcançada por meio da poesia e da arte. Segundo o sociólogo Alexandro Henrique Paixão, no imaginário dos românticos, com frequência, “a cidade é o lugar dos vícios, das traições, do desprestígio e do domínio do dinheiro que aliena tudo e todos” (PAIXÃO, 2014, p.154).

A cidade retratada como território de corrupção, degradação e morte, como se pode ver, não é uma exclusividade da obra alvaresiana. Entre os byronianos brasileiros, o ambiente urbano não raro figura como lugar de opressão, de desilusão e de torpeza, frequentemente em oposição à natureza e principalmente ao campo, que surge como o espaço favorável à realização plena do Eu e da subjetividade poética. Neste caso, não se trata da natureza tal como é tomada pela épica romântica, símbolo de nacionalidade e espaço mítico que remete a uma ancestralidade anterior à colonização. A vida campestre, para os byronianos, é tomada como o espaço ainda não corrompido pelo mercantilismo da vida citadina, último território em que o eu lírico pode “comungar com a alegria, viver sem remorso” (PAIXÃO, 2014, p.154). Como resultado, há novamente uma idealização do campo e da natureza, não como espaço ancestral, mas como reduto em que a subjetividade poética pode ainda se manifestar livremente.

Raymod Williams afirma que a idealização do meio campestre não se baseia unicamente na ideia de um passado mais feliz e idílico. Segundo ele, há também uma ideia de inocência perdida envolvida na questão: a “inocência rural dos poemas bucólicos, neobucólicos e reflexivos” (WILLIAMS, 1989,

p.69). Esse aspecto pode ser compreendido pelo “contraste entre, de um lado, o campo e, de outro, a cidade e a corte: aqui natureza, lá mundanidade” (WILLIAMS, 1989, p.69). O crítico inglês acrescenta que esse contraste muitas vezes está ligado à “escamoteação do trabalho rural” (WILLIAMS, 1989, p.69), ou seja, certa dissociação entre o meio campestre e o modo de produção agrário, que se manifesta de formas variadas na literatura.

A adoção do campo como espaço de realização poética, entre os poetas românticos brasileiros, certamente teve em Fagundes Varela um de seus exemplos mais extremos. Varela não apenas tomou o repúdio à mesquinhez da vida urbana e a perspectiva de reintegração à natureza pela adoção do ambiente campestre como matriz de alguns de seus poemas, mas assumiu, durante certo período de sua vida, o campo como local de residência. Ubiratan Machado assim descreve a fase camponesa de Varela:

Aproxima-se dos roceiros, dos quais se faz amigo. Torna-se um deles. Distingue-se apenas pela condição de poeta. Descalço, a cabeleira loura revolta, a barbicha à nazarena, imundo, vagueia pelos campos como uma espécie de emissário de misteriosas forças elementares, um deus meio pagão que fascina os capiaus com seus poemas e modinhas. Os botequins de beira de estrada nunca lhe negam o copo de bebida ou a refeição. Em agradecimento, improvisa pequenos poemas, que se perdem com a mesma facilidade com que foram compostos. (MACHADO, 2010, p.229)

No poema *A cidade*, Varela explora extensamente a oposição entre campo — território da liberdade poética — e cidade — sítio de iniquidades e injustiças, onde a poesia há muito se corrompeu. Paixão observa que, ao longo de suas dezoito quadras, “o poema [...] está dividido em duas tonalidades distintas: a cidade é a sombria noite e o campo é o iluminado dia” (PAIXÃO, 2014, p.148). Essa divisão em espaços tão antagônicos pode ser facilmente identificada nos versos abaixo, em que as imagens urbanas são categorizadas por adjetivos que expressam escuridão e morbidez:

Eis a cidade! Alli a guerra, as trevas,
A lama, a podridão, a iniquidade;
Aqui o céu azul, as selvas virgens,

O ar, a luz, a vida, a liberdade!

Alli medonhos, sórdidos alcouces,
Antros de perdição, covis escuros,
Onde o clarão de baços candieiros
Passão de noite os lemures impuros;

E abalroam-se as mumias coroadas,
Corpos de lepra e de infecção cobertos,
Em cujos membros mordem-se raivosos
Os vermes pelas sedas encobertos!
(VARELA citado por PAIXÃO, 2014, p.147)

O campo, em oposição, tinge-se de cores vivas, de transparências e luminosidades:

Aqui verdes campinas, altos montes,
Regatos de crystal, mattas viçosas,
Borboletas azues, loiras abelhas,
Hymnos de amor, canções melodiosas.
(VARELA citado por PAIXÃO, 2014, p.147)

A última estrofe do poema, por sua vez, exalta a liberdade que, no entender do poeta — e seu eu lírico —, só a existência longe do encarceramento dos paredões opressivos das cidades é capaz de oferecer:

Salve, florestas virgens! Rudes serras!
Templos da immorredoura liberdade!
Salve! Tres vezes salve! Em teus asylos
Sinto-me grande, vejo a divindade!
(VARELA citado por PAIXÃO, 2014, p.148)

Estes versos finais demonstram que a natureza que Varela louva em seu poema não é a mesma tomada como índice de valorização ufanista da terra, tal qual se pode encontrar entre os românticos nativistas. Trata-se, antes, de um espaço que propicia a afirmação do Eu em sua totalidade. A natureza é valorizada aqui, sem a menor sombra de dúvida, mas não como pujança capaz de revelar a grandeza da América pré-colombiana diante da decrepitude do Velho Mundo, e sim como o meio em que a subjetividade poética se expande e alcança a plenitude.

Como Fausto, que em seu gabinete de trabalho almeja igualar-se ao Espírito da Terra e com ele tornar-se uno, o eu lírico de Varela, com sua invocação à divindade, aspira a elevar-se às alturas do divino, tornar-se igual a ele, numa contundente manifestação do titanismo romântico. Alexandro Paixão, a propósito, atenta para o fato de que, no poema de Varela, a referência à divindade não se dá como apelo à redenção, e afirma que:

[...] no poema “A cidade”, as fórmulas teológicas são empregadas por Varela para dar conta do inefável, do infinito ou, em outras palavras, é por meio da alegoria romântica que este escritor, bem como uma geração de poetas românticos, mobilizou uma série de “tipos e símbolos da eternidade” (ROSEN, 2004, p. 62) capazes de exprimir os seus anseios pelo infinito na literatura. Em Varela, isto pode ser percebido por meio do verso “sinto-me grande, vejo a divindade”, no qual, ao invés de figuras de salvação, próprias da ideologia cristã, a fórmula teológica empregada tem seu sentido religioso esvaziado, representando, agora, não mais o gênio maldito, mas o seu oposto, o gênio titânico romântico. (PAIXÃO, 2014, p.155)

Há, por fim, uma linha ascensional no poema de Varela: o eu lírico inicialmente explora a realidade baixa da cidade para, gradualmente, introduzir a natureza como contraponto elevado, até chegar ao paroxismo em que, ao contemplar a divindade, pode finalmente olhá-la de igual a igual. A subjetividade romântica, então, encontra sua plenitude no *mergulho na natureza*, entendido como categoria experiencial e reflexiva.

Álvares de Azevedo tem em comum com Varela o fato de que, na cidade que sua obra inventa, a degradação, a precariedade e a exiguidade de perspectivas também imperam, embora o sentimento de opressão que predomina nos versos de *A cidade* dê lugar, em *Macário*, ao humor e ao sarcasmo que fornecem a tônica das descrições do espaço urbano feitas por Satã. O autor de *Noite na taverna*, porém, não recorre à natureza ou ao campo como antídotos para o prosaísmo da urbe. Ao contrário, como vimos anteriormente, Azevedo rejeita o espaço natural tanto como ambiente propício à elevação anímica quanto como espaço de glorificação épica da nacionalidade. Sobretudo, refuta o artificialismo das representações românticas

da natureza e da vida campestre. *Macário* é relativamente pródigo em tais refutações, como se pode ver em passagens como a que segue:

Gosto mais de uma garrafa de vinho que de um poema: mais de um beijo que do soneto mais harmonioso. Quanto ao canto dos passarinhos, ao luar sonolento, às noites límpidas, acho isso sumamente insípido. Os passarinhos sabem só uma cantiga. O luar é sempre o mesmo. Esse mundo é monótono a fazer morrer de sono. (AZEVEDO, 2006, p.30)

O titanismo romântico está não apenas presente na obra de Azevedo, mas exerce nela um papel determinante. Segue, porém, um caminho inverso ao trilhado por autores como Fagundes Varela, que tomo aqui como exemplo. Enquanto o poeta dos *Cantos do ermo e da cidade* busca renunciar à obscuridade da vida urbana e se volta para a luminosidade solar do campo, Azevedo opta por se aprofundar no conhecimento da degradação e do desencantamento associados à cidade. Seu titanismo não o leva a igualar-se à divindade, como no poema vareliano, pois de acordo com o ideário elaborado em sua obra, o divino e o sublime — e a elevação que implicam — tendem a um ponto excessivamente distante da existência terrena e são, conseqüentemente, estéreis. A decadência e a corrupção da cidade exposta nas palavras de Satã, ao contrário, são, em sua mundanidade, férteis em elementos mais propícios ao conhecimento do humano. Trata-se de elementos que, a julgarmos pela divisa que o autor toma de empréstimo a Terêncio no Prefácio à *Lira dos vinte anos*, não devem ser-lhe estranhos: “o poeta é homem, *Homo sum*, como dizia o célebre Romano. Vê, ouve, sente” (AZEVEDO, 2000, p.190).

O espaço, na obra de Azevedo, não cabe como categoria estática, polarizada, mas realiza-se de modo relacional, sob o movimento. A oposição é signo da ambivalência e, mais, da binomia, como algo próprio e novo. Azevedo, cultor da movência, explora, em relação a Varela, outra vertente do titanismo romântico, a do satanismo. Macário é um descendente do Fausto goetheano — um dos mitos modernos mais marcantes e literariamente produtivos.

4.2 O DEMÔNIO BYRÔNICO

Quando o estranho viajante com quem Macário trava conhecimento na estalagem da estrada dá-se a conhecer como o demônio, o protagonista exclama: “O diabo! uma boa fortuna! Há dez anos que eu ando para encontrar esse patife! Desta vez agarrei-o pela cauda! A maior desgraça deste mundo é ser Fausto sem Mefistófeles...” (AZEVEDO, 2006, p.38) . Essa fala de Macário, que expõe de maneira evidente o parentesco do drama de Azevedo com a obra de Goethe, ecoa também uma ideia que o autor brasileiro manifesta num de seus textos críticos mais importantes, o ensaio sobre o poema *Jacques Rolla*, de Alfred de Musset. No texto em questão, Azevedo afirma que “Rolla é um caráter de poeta — um Faust cujo Mefistófeles é o lenocínio da perdição” (AZEVEDO, 2000, p.681). Essa passagem remete, por um lado, a certa imagem recorrente no Romantismo: a possibilidade de redenção anímica que se conserva mesmo sob o manto de uma vida mundana e hedonista — e não é à toa que, no mesmo parágrafo em que afirma o caráter fáustico de Rolla, Azevedo compara o personagem de Musset à *Fernanda*, de Dumas, que mantém em seu *boudoir* um reduto dedicado “às purezas do verdadeiro amor” (AZEVEDO, 2000, p.681).

Mas há outro aspecto do pensamento alvaresiano que se evidencia de modo muito mais intenso nessa citação, principalmente quando a pareamos com a passagem do *Macário* mencionada acima. As palavras de Azevedo indicam que ele vincula o caráter fáustico a uma tipologia poética, associando-a a certo tipo de poeta — aliás, dos mais emblemáticos do movimento romântico, e do qual o próprio Byron tornou-se o exemplo por excelência —, cuja obra é manifestação de inconformismo, tanto de ordem social quanto existencial, e rejeita as normas e padrões de comportamento vigentes em prol da liberdade criativa. Esse caráter poético necessita de um elemento mefistofélico — ou seja, um fator capaz de polarizar o inconformismo difuso em força criativa — para aflorar e atingir plenitude. No caso do personagem do poema de Musset,

esse elemento mefistofélico é a marginalidade e a devassidão hedonista. Assim como o Fausto goetheano não hesita em renunciar à salvação anímica se esse é o preço a pagar pela realização de suas aspirações, Rolla — seguindo o raciocínio de Azevedo — mergulha numa vida pautada pelo “lenocínio da perdição” (AZEVEDO, 2000, p.681) por encontrar nela o Mefisto que propiciará a plenitude que seu caráter de poeta almeja atingir.

Cabe, porém, perguntar: se o Mefistófeles de Rolla é o crime e a luxúria sem peias, qual é o de Macário/Azevedo? A resposta pode ser buscada no Prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos*. Nesse texto fundamental, Azevedo afirma que a poesia se tornou cega de tanto fitar-se a si própria no misticismo (AZEVEDO, 2000, p.190). Em outras palavras, de tanto almejar o empíreo, ela perdeu a capacidade de enxergar o mundo circundante — o que equivale a dizer que o Poeta teria perdido a capacidade de fazer da realidade vivida (seja objetiva ou subjetivamente) a matéria de sua obra. Segue-se a queda, mas esta é o que traz o poeta de volta ao mundo — “O poeta acorda na terra” (AZEVEDO, 2000, p.190) — e possibilita que ele redescubra a humanidade como fonte de sua poesia — “o poeta é homem, *Homo sum*” (AZEVEDO, 2000, p.190). Ao acordar na terra, esse poeta caído faz o que faz todo homem ao despertar: abre seus olhos e revê o mundo que abandonara ao sonhar.

Satã, o Mefisto de *Macário*, impulsiona o protagonista a essa queda reveladora. Toma-o pela mão e o conduz à beira do abismo.

O discurso sobre a cidade faz parte desse plano satânico para instaurar sua poética da queda. Satã pinta uma cidade sem máscaras, sem véus, sem as cores artificiais do devaneio idealizante com que Macário acalenta sua cidade de sonho. Pinta-a, ao contrário, com as tintas escuras da paisagem noturna, com todas as suas máculas, com os tons cinzentos do desencantamento. Por outro lado, esse Mefisto que viaja pelas trilhas serranas de Paranapiacaba e reside na periferia da sua cidade prosaica, declara que “da morte nasce muitas vezes a vida” (AZEVEDO, 2006, p.50). Tal afirmação, por

antitética que seja, aponta para o papel decisivo que a morte ocupa na obra de Azevedo. Podemos, então, dizer que Macário é um Fausto cujo Mefistófeles é o conhecimento da morte.

4.2.1 O conhecimento da morte

O segundo episódio de *Macário* inicia com uma cena pungente. Num caminho à beira-rio, na Itália, uma mulher já idosa acalenta o filho morto. Inicialmente pensando tratar-se de uma “messalina de cabelos brancos” (AZEVEDO, 2006, p.62) abraçada ao amante adormecido, Macário reconhece na palidez extrema do “mancebo de cabelos negros” (AZEVEDO, 2006, p.62), e na frieza de sua pele, que se trata de um cadáver — assim como constata na atitude denegatória da mulher, na sua persistência em embalar o filho já exangue como se fosse um recém-nascido, o indício patético da insanidade. Curiosamente, apesar de apegar-se ao morto como se ainda lhe restasse vida, ela própria insinua pela primeira vez a *causa mortis* de seu filho: “Apanharam-no boiando nas águas levado pelo rio...” (AZEVEDO, 2006, p.62); uma insinuação que é logo confirmada por Macário: “Este moço foi banhar-se na torrente — afogou-se” (AZEVEDO, 2006, p.63).

Essa imagem, a que podemos denominar Pietà, dada a sua semelhança com esse tema tão recorrente da estatuária cristã, guarda um forte paralelismo com a de outra figura feminina criada por Azevedo, que aparece numa das últimas cenas do primeiro episódio da peça: a do sonho no cemitério. O paralelo é tão evidente que levou Antonio Candido a considerá-la uma “sobra” da cena em questão, incluída artificialmente no segundo episódio “a fim de assinalar a continuidade do mesmo universo fantasmagórico” (CANDIDO, 2006, p.16), ou como um “desdobramento daquele sonho, embora puxe a situação para a realidade ao atribuir à loucura as palavras tresvairadas da mulher” (CANDIDO, 2006, p.16). Tratam-se, porém, de duas cenas distintas, uma ambientada num cenário onírico, outra situada numa Itália sonhada por

fantasias românticas, como declara Décio de Almeida Prado (1995, p.5.7), porém no âmbito da realidade dos personagens.

A cena onírica ocorre quando, após a ceia na residência de Satã, este convida Macário a acompanhá-lo até o cemitério situado na entrada da cidade. Lá, anuncia o demônio, o estudante cairá num sono “fundo como o do morto: mas acordarás, e amanhã lembrarás sonhos como um ébrio nunca vislumbrou” (AZEVEDO, 2006, p.52). Ao despertar, Macário descreve a aparição feminina de seu sonho como uma mulher de grande beleza e apelo erótico: “vi uma forma de mulher pensativa. Era nua, e seu corpo era perfeito como o de um anjo — mas era lívido como o mármore” (AZEVEDO, 2006, p.53-54). Como se pode ver, a imagem feminina sonhada por Macário apresenta características comparáveis às de uma estátua, aspecto que será pouco depois confirmado por Satã. Embora a velha italiana enlutada cuja aparição inicia o primeiro episódio tenha, também, algo de monumento fúnebre, particularmente por sua semelhança com a *pietà*, o paralelismo entre as duas figuras se verifica de fato no papel que ambas desempenham, cada uma a seu modo, como representações da morte. No caso da mulher-estátua do sonho de Macário, isso se torna claro quando Satã, antecipando-se, descreve o que o outro personagem presenciou em sua visão:

E tu a viste parar numa torrente que transbordava de cadáveres — tomá-los um por um nos braços sem sangue, apertar-se gelada naqueles seios de gelo — revolver-se, tremer, arquejar — e erguer-se depois sempre com um sorriso amargo. (AZEVEDO, 2006, p.54)

As duas figuras femininas em questão apresentam-se, como se pode concluir pela descrição de Satã, como imagens quase especulares, e portanto invertidas. Diferem em aspectos significativos, é verdade: a imagem avistada por Macário é de uma mulher jovem, bela e que sugere, com seu arquejo e estremecimento ao abraçar os corpos mortos que recolhe da correnteza, uma sexualidade extremamente afluída; já a *Pietà* é idosa e aparentemente extenuada pela vida, abraça o filho morto num gesto de esperança vã.

Assemelham-se, porém, em traços cruciais e altamente significativos: ambas abraçam corpos exangues num gesto inequivocamente amoroso, embora de diferentes naturezas — amor materno, no caso da Pietà; amor sensual, no da Mulher-Estátua —; ambas são condenadas ao desengano, ainda que a mãe enlutada afirme sentir a esperança correr ainda em suas veias; acima de tudo, ambas estreitam no peito cadáveres retirados das torrentes que conduzem os homens para a morte. A Pietà evoca o desalento humano diante do fim e da transitoriedade da vida. Ao negar a morte do filho, mais do que a dor humana diante da inexorabilidade da própria finitude, ela manifesta uma exacerbação do desejo de durar, inerente a todo o ser (BATAILLE, 2013, p.86), mas que no caso da personagem de Azevedo realiza-se em loucura e alienação existencial.

Quanto à figura que Macário contempla em sua visão alucinatória, trata-se de uma representação da morte, como esclarece Satã:

Era um anjo. Há cinco mil anos que ela tem o corpo da mulher e o anátema de uma virgindade eterna. Tem todas as sedes, todos os apetites lascivos, mas não pode amar. Todos aqueles que ela toca se gelam. Repousou o seu seio, roçou suas faces em muitas virgens e prostitutas, em muitos velhos e crianças — bateu a todas as portas da criação, estendeu-se em todos os leitos e com ela o silêncio... Essa estátua ambulante é quem murcha as flores, quem desfolha o outono, quem amortalha as esperanças. (AZEVEDO, 2006, p.54)

A Mulher-Estátua é uma clara personificação da relação entre morte e erotismo que os românticos exploraram tão extensamente. Nela, o desejo sexual se manifesta de forma voraz, mas o gozo lhe é vedado, pois até mesmo as flores fenecem ao roçar dos seus dedos. É notável como a voracidade da morte pelos seres vivos, que com frequência foi e tem sido associada à predação e à fome (basta lembrar que até mesmo a figura do Ceifeiro, amplamente popularizada como a personificação da morte, empunha um instrumento agrícola), em Azevedo é representada como luxúria. É como se o jovem poeta brasileiro estivesse seguindo o conselho de Sade: “Não há melhor meio de se familiarizar com a morte do que aliá-la a uma ideia libertina” (SADE citado por BATAILLE, 2013, p.47).

A imagem da mãe enlutada, por sua vez, oferece um contraponto a essa personificação lúbrica da morte. De tranças grisalhas e seios emurchecidos (AZEVEDO, 2006, p.61-62), ela se apegua à forma exangue do filho e nega a presença da morte. “Morrer? Como?”, pergunta ela quando confrontada com o fim de sua descendência, “Se eu ainda sinto esperanças, se ainda sinto o sangue correr-me nas veias, e a vida estremecer meu coração!” (AZEVEDO, 2006, p.62). O antídoto para a morte parece ser, assim, lastimavelmente, a insânia e a alienação.

O contraponto entre essas figuras femininas letais está fortemente ligado aos dois termos binômicos que norteiam a obra de Azevedo: a Pietà remete à busca de elevação anímica pelo sublime, ao mundo visionário e platônico delimitado pelo Prefácio da *Lira dos vinte anos*, pois relega o corpo — e que é um cadáver senão um corpo reduzido à sua mais básica condição de matéria orgânica — aos domínios do prosaico, da estética baixa, ao refutar sua existência no âmbito da obra poética. Já no campo oposto, o da Mulher-Estátua, há o predomínio absoluto do corpo, tanto como matéria orgânica ou como corpo em-si (os cadáveres tirados da torrente), quanto como carne, dotada de impulsos vitais (o desejo sexual em grau absoluto — e, portanto, impossível de saciar — da Mulher-Estátua). Temos, em resumo, os dois termos binômicos enunciados no Prefácio à *Lira* novamente postos em pauta, e é significativo — e certamente não casual ou decorrente de uma inclusão artificial, como conjecturou Candido (2006, p.16) — o fato de as figuras femininas que os representam encontrarem-se respectivamente no desfecho do primeiro episódio e na abertura do segundo. A Pietà encontra-se no que Candido denominou “o momento de Penseroso” (CANDIDO, 2006, p.20), personagem que concentra em si os traços estéticos do Álvares de Azevedo sublime e casto (Angélico, dirá Antonio Candido) (2006, p.17), em outras palavras, idealista; enquanto a Mulher-Estátua pertence aos domínios de Satã — que são os da carne e do corpo; da matéria, enfim.

Outro aspecto importante a se considerar é que a Pietà é demarcada por signos de esterilidade: os seios emurchecidos, os cabelos encanecidos, o corpo exaurido e, sobretudo, a descendência interrompida pela morte. No entanto, é possível afirmar que a Mulher-Estátua é também estéril: ela tem o “anátema de uma virgindade eterna” (AZEVEDO, 2006, p.54), pois tudo o que toca em sua ânsia de satisfazer os apetites lascivos (AZEVEDO, 2006, p.54) se converte em matéria morta. Dito isso, não é difícil identificar na Pietà uma personificação daquela poesia de asas exauridas pela altivez do próprio voo que Azevedo (2000, p.190) menciona no Prefácio à *Lira dos vinte anos*. Mas não seria a voraz Mulher-Estátua um signo também avesso ao “poema dos amores da vida real” (AZEVEDO, 2000, p.191), que Azevedo propõe, aquele que “encerra em si muita verdade e muita natureza” (AZEVEDO, 2000, p.191), uma vez que a demanda amorosa da personagem resulta também infrutífera?

Pode-se buscar a resposta a essa questão nas águas da corrente caudalosa em cuja margem ambas as personagens se debruçam para estreitar nos braços corpos dela resgatados. Esse rio que eternamente arrasta cadáveres por certo revela uma ligação estreita com a morte, o que não deixa de ser curioso, uma vez que o fluxo incessante dos cursos d'água é com grande frequência tomado como representação da vida. A própria Pietà, na cena referida, evoca esse imaginário ao afirmar, conforme acima: “ainda sinto o sangue correr-me nas veias”. Veja-se, quanto a isso, o que diz Vilém Flusser:

Propositamente, e por razões poéticas, estamos recorrendo à alegoria da circulação da água, ao descrevermos o fenômeno da vida. Nessa alegoria banal estão condensados múltiplos aspectos de vida em uma única imagem. O aspecto da liquidez, da fluidez e da labilidade. O aspecto da sua plasticidade. A sua origem espiritual e sua meta espiritual, e como origem e meta se confundem. A roda da vida, aquilo que os hindus chamam de ‘samsara’, o eterno retorno da vida. (FLUSSER, 2008, p.53)

O exemplo tomado de Flusser é particularmente oportuno para a análise dessa imagética ligada à vida e à morte na passagem da obra de

Azevedo a que me refiro aqui. Flusser evoca a fluidez dos cursos d'água como signo da vida, mas no que ela tem de breve e fugaz:

Nós ocidentais sabemos intelectualmente dessa fugacidade e fluidez da vida, e sabemos que os indivíduos surgem à tona do rio da vida como fenômenos superficiais, para nele se afundarem novamente, voltando para a economia biológica da qual precariamente emergiram. (FLUSSER, 2008, p.53)

A perspectiva de Flusser, de acordo com o trecho citado, toma a vida como fenômeno muito mais amplo do que a experiência da individualidade leva a crer. Um fenômeno que não pode ser tomado em termos de mera oposição entre vida e morte, como quer o senso comum. Ao se referir à morte como um *retorno à economia biológica*, esse filósofo de origem tcheca, radicado no Brasil em decorrência dos eventos que dominaram a Europa durante a Segunda Guerra Mundial, toma a vida como fenômeno que transcende imensamente a existência individual dos seres, não sob um ponto de vista espiritual, mas físico ou material, para cuja marcha a morte é um fator essencial. Como expressou Georges Bataille, “A vida é o acesso ao ser: se a vida é mortal, a continuidade do ser não o é” (BATAILLE, 2013, p.47). O verme que se revolve no lodaçal, o cálice floral do mais alvo lírio e “a fronte da criança mais loira e bela” (AZEVEDO, 2006, p.103), para tomarmos alguns exemplos oriundos da obra alvaresiana, todos integram o mesmo *continuum* de matéria e energia em transformação. “A vida é sempre um produto da decomposição da vida”, afirma Bataille (2013, p.79). A morte, portanto, é o que confere a “fluidez dos processos da vida” (FLUSSER, 2008, p. 54).

4.2.2 A natureza diabólica

Com doses saborosas de ironia e humor, Flusser propõe uma interpretação fenomenológica e literalmente *demoníaca* da existência, do mundo e da natureza. Segundo ele, os aspectos da existência humana que o imaginário das religiões ocidentais reúne e concentra na figura do diabo — os

impulsos da nossa natureza animal, por exemplo, classificados e interditos pelo Código heptádico que categoriza os pecados capitais — são, na verdade, elementos integrantes da temporalidade da existência e da própria vida, entendida como fenômeno natural. Flusser opõe divino e diabólico, salvação e aniquilação, porém não em termos de uma teleologia que tenha por fim último a preservação da alma humana pela *fusão* com o divino, tendo como premissa a negação, ou ao menos a contenção, do corpo e dos impulsos a ele associados. O encontro com o divino teria como consequência, de acordo com o filósofo, a abolição da temporalidade, ao passo que, no campo oposto, a figura do diabo passaria a ser uma figuração da própria temporalidade. Vejamos as palavras de Flusser a esse respeito:

O 'Divino' será portanto concebido (se concebido pode ser) como aquilo que age dentro do mundo fenomenal para dissolver e salvar esse mundo, e transformá-lo em puro Ser, portanto em intemporalidade. E o diabo será concebido como aquilo que age dentro do mundo fenomenal para mantê-lo, e evitar que seja dissolvido e salvo. Do ponto de vista do puro Ser, será o 'Divino' o agente criador e o 'diabo' será aniquilamento. Mas do ponto de vista do nosso mundo será o 'diabo' o princípio conservador, e o 'divino' será, eufemisticamente falando, o fogo purificador do ferreiro. (FLUSSER, 2008, p.23)

Como se pode ver, em relação ao senso comum o filósofo inverte os polos da escatologia judaico-cristã, ao tomar o divino como a força que conduz ao fim da existência temporal (que é a vida eterna prometida pelas Escrituras senão a anulação do tempo?). O diabo flusseriano, por sua vez, seria uma figuração das forças que atuam no coração da matéria, o elemento que age pela preservação do mundo físico e atua para que o tempo prossiga em seu fluir contínuo: “Chamarei de ‘influência divina’ tudo que tende para a superação do tempo. Chamarei de ‘influência diabólica’ tudo aquilo que tende para a preservação do mundo no tempo” (FLUSSER, 2008, p.23).

Se é assim, se o que chamamos diabo se define como tempo (FLUSSER, 2008, p.40), e se a Terra, como afirma ironicamente Flusser, é palco do pecado (FLUSSER, 2008, p.45), isto é, das manobras de Satã sobre o

espírito humano em sua conquista da realidade (FLUSSER, 2008, p.45), então torna-se compreensível o motivo por que o demônio, no drama de Azevedo, opta por revelar a Macário, em sua primeira grande lição de mundanidade, o conhecimento da morte. Pois é disso que trata o sonho alucinatório que Macário tem no cemitério: o conhecimento da morte como elemento essencial para a proposta formulada por Azevedo no texto que funda a binomia — o Prefácio à *Lira dos vinte anos* —, a de compor o poema dos amores da vida real (AZEVEDO, 2000, p.191).

O Satã que toma Macário sob sua tutela e, com sua pedagogia satânica, assume a missão de instruí-lo sobre os mistérios da noite, da carne e da morte antecede os escritos de Vilém Flusser em pouco mais de cem anos. No entanto, bem poderia ser ele o diabrete flusseriano que, com seus blocos de montar (as partículas elementares e os átomos constituídos por elas) estrutura a matéria; que ao encaixar tais blocos por meio de ligações covalentes sintetiza os compostos orgânicos, produzindo assim a matéria-prima da vida (FLUSSER, 2008, p.38-52), na qual por fim introduz a luxúria, para que esta a perpetue como um moto-contínuo, impulsionando-a em seu ciclo de geração e fenecimento (FLUSSER, 2008, p.53-84). Trata-se, afinal, de um diabo que afirma que da morte nasce por vezes a vida (AZEVEDO, 2006, p.50). Sob a perspectiva de Flusser, poderíamos interpretar a máxima de Satã como uma declaração de que é graças à morte que o tempo, e a vida, prosseguem seu curso.

No contexto da obra de Azevedo, porém, essa biogênese satânica a partir da morte pode ser entendida como uma espécie de síntese do processo por que sua obra vinha passando (INNOCÊNCIO, 2007, p.145-148). Da morte nasce a vida porque o conhecimento desse evento extremo na existência de todos os seres vivos restitui à obra alvaresiana a realidade da existência material, esse processo tão prosaico, sem o qual, segundo Azevedo (2000, p.191), não há poesia. Mesmo, porém, quando sucumbimos à tentação de tomar a máxima satânica ao pé da letra, situando sua origem nas ciências

naturais²⁷, podemos identificar nela os reflexos da materialização (em oposição ao denso idealismo inicial) que ocorre na obra alvaesiana, como consequência das reflexões literárias do autor.

Embora Azevedo seja com grande frequência lembrado pelo caráter sentimental de sua poesia, que se revela por vezes no idealismo amoroso extremado e na imponderabilidade do objeto de desejo, por vezes na dor existencial, no frequente sentimento de frustração e no tédio de viver (o *spleen* romântico), há também uma visível — e progressiva — preocupação com a questão do materialismo em sua obra. É o que se pode ver, por exemplo, no ensaio sobre o *Jacques Rolla* de Musset, em que o jovem poeta brasileiro afirma que “No materialismo bruto não pode haver poesia, — é como o ferro em brasa, em vão derramem-se-lhe orvalhos de aromas, o calor os expele. O materialismo é de essência prosaico” (AZEVEDO, 2000, p.699). Embora essa passagem oponha francamente materialismo e poesia — esta, ainda conservando, no ideário do autor, certas tinturas de tonalidade idealista —, é evidente que, no período em que o ensaio foi composto, a questão da materialidade da literatura — entendida, aqui, como relação entre poética e realidade material — ocupa espaço de importância crescente nas reflexões estéticas de Azevedo. Ela se manifesta não apenas em textos críticos ou ensaísticos de sua autoria, como é o caso de *Jacques Rolla*, mas também na prosa ficcional e dramática.

Está presente, por exemplo, no diálogo que se estabelece entre os personagens Solfieri e Archibald, no segmento inicial da *Noite na taverna*, esse grande festim de gozo e morte que é o destino final da viagem de formação de Macário. Na passagem em questão, o materialista Solfieri toma a palavra para tecer um discurso em que refuta peremptoriamente a imortalidade da alma e evoca a lei da conservação da matéria em defesa da tese de que a vida é fenômeno natural, nada mais que “a reunião ao acaso das moléculas atraídas”

²⁷ Há passagens da obra de Azevedo que abrem essa possibilidade, a exemplo do discurso de Solfieri no início da *Noite na taverna* (AZEVEDO, 2006, p.103), cuja argumentação evoca a lei da conservação da matéria, defendida particularmente por Lavoisier.

(AZEVEDO, 2006, p.103). Archibald, por sua vez, condena o ceticismo de Solfieri, embora se possa distinguir em sua predicação um certo apego à ideia da imortalidade anímica em decorrência da proximidade da morte:

Solfieri! és um insensato! o materialismo é árido como o deserto, é escuro como um túmulo! A nós fronteiras queimadas pelo mormaço do sol da vida, a nós sobre cuja cabeça a velhice regelou os cabelos, essas crenças frias! A nós os sonhos do espiritualismo! (AZEVEDO, 2006, p.103)

Há certa semelhança entre a adesão um tanto desesperada ou afoita de Archibald ao espiritualismo e a atitude da mãe compungida que estreita o filho afogado nos braços e renega a morte como forma de sustentar a ideia de sua própria continuidade. Ambos os personagens manifestam o mesmo paradoxo: buscam distanciar-se da existência corpórea e material — ou, ao menos, relegá-la a um plano temporal e transitório — a fim de afirmar a continuidade da existência individual, seja pela legitimação num plano incorpóreo ou anímico, seja pela alienação — ambos, em todo caso, abolindo de uma ou outra maneira a temporalidade. A resposta de Solfieri consiste em expor o posicionamento paradoxal do outro personagem, invertendo seus termos:

Archibald! deveras, que é um sonho tudo isso! No outro tempo o sonho da minha cabeceira era o espírito puro ajoelhado no seu manto argênteo, num oceano de aromas e luzes! Ilusões! a realidade é a febre do libertino, a taça na mão, a lascívia nos lábios, e a mulher seminua trêmula e palpitante sobre os joelhos. (AZEVEDO, 2006, p.103)

O ceticismo hedonista de Solfieri é, na verdade, uma afirmação da vida: ao negar a imortalidade da alma ele declara a existência terrena como única e verdadeira; ao declarar, em sua fala anterior, a morte como o evento derradeiro da existência do indivíduo, ele afirma a precedência da vida como um todo sobre a individualidade.

Se a fala de um personagem não nos credencia a atribuir ao autor a adesão às ideias ali expressas, ela no entanto fornece um indício seguro de que tais ideias ocupavam, no período em que a obra foi concebida, um espaço

relevante nas suas reflexões. Azevedo tem consciência de que as movências poéticas que se verificam em sua obra têm como ponto extremo — e oposto ao espiritualismo quase absoluto do polo binômico elevado, do “outro tempo” (AZEVEDO, 2006, p.103), como expressa Solfieri — o materialismo representado no discurso de seu personagem cético. Porém, a *binomia* que fundamenta o projeto estético do autor implica a coexistência dinâmica de elementos opostos. Retornando ao ensaio sobre *Jacques Rolla*, se o autor sugere ali a existência de uma relação de proporcionalidade inversa, em que o idealismo está para o poético como o materialismo está para o prosaico, é também verdade que a razão dessa proporcionalidade reside na interação de princípios antitéticos. É essa interação que o autor identifica no aparente materialismo presente no poema de Musset, que para Azevedo não é absoluto, mas sim um aspecto que integra uma obra complexa:

Não há aí [em Jacques Rolla] o poema do materialismo impuro a revolver-se como um verme em lodaçal. — Não: é antes uma luta entre o corpo e a alma — entre a morte e a vida — entre o céu e a terra — entre as melodias de Ariel e o fel do Calibã perdido nos sonhos das noites de verão de Shakespeare, — entre a negridão da noite e a luz doirada da lâmpada mal guardada ao róseo dos dedos transparentes da virgem que passa pelas ousias do claustro a desoras — é o pleito, agro e renhido sim — das aspirações ao céu. (AZEVEDO, 2000, p.699)

É notável como esta passagem, em particular, de um texto seminal para a compreensão da gênese do estilo binômico de Azevedo revela o empenho do autor em integrar os dois polos da sua estilística dualista numa unidade. Cada um dos polos da *binomia* que funda essa unidade é insuficiente sem o outro — as melodias de Ariel são monocórdicas sem o fel de Calibã para temperá-las; a escuridão da noite é por demais impenetrável se não houver uma réstia de luz dourada para dar forma aos recessos mais sombrios. O embate entre os elementos ligados aos polos alto e baixo se dá ao longo da via traçada pelo eixo binômico.

Há um claro caráter binômico na interpretação do *Jacques Rolla* por Azevedo. O autor romântico brasileiro reconhece nesta obra de Musset uma estética baixa, que poderia situá-la no campo do prosaico, do materialismo bruto, não fosse a ocorrência do estilo elevado, de realização altamente poética, com que o poeta francês dá forma literária ao conflito entre forças antagônicas inerentes à vida humana, que poderíamos resumir no pugilato entre desejo e moral.

Mas é também evidente que esse momento da crítica alvaresiana reflete suas leituras de Goethe, autor por quem Azevedo nutria admiração extrema, como se pode constatar em numerosas referências ao escritor alemão presentes em sua obra, sobretudo a *Fausto* e *Werther*. O embate entre corpo e alma, entre vida e morte, que constitui esse “pleito agro e renhido” que Azevedo (2000, p.699) reconhece no Jacques Rolla é manifestação daquele esforço humano libertador que Goethe confessa a Eckermann ser a ideia central que o move na composição de seu *Fausto* (BARRETO, 1984, p.201). Azevedo vê nas errâncias hedônicas de Rolla esse mesmo caráter enaltecido do espírito humano que move o Fausto. O personagem de Musset segue a trilha do hedonismo materialista como afirmação da sua humanidade, ele cumpre assim o vaticínio proferido pelo Altíssimo a Mefistófeles, na obra de Goethe: “erra o homem enquanto a algo aspira”, mas “o homem de bem, na aspiração que, obscura, o anima,/ Da trilha certa se acha sempre a par” (GOETHE, 2007a, p.55).

Essa passagem tão evocativa do ensaio sobre Musset reflete-se numa cena igualmente significativa de *Macário*. Quando o protagonista e Satã se encontram na Estalagem da Estrada, Macário descreve ao segundo seu ideal feminino de virgindade absoluta — no qual, sem dificuldade, podemos identificar o ideal romântico do amor sublime, porém elevado a uma potência estratosférica. O demônio, jocosamente, pergunta a Macário se almeja algum dia encontrar essa mulher imaculada e, diante da esperança vaga que o outro personagem manifesta, provoca: “E é no lodo da prostituição que hás de

encontrá-la?” (AZEVEDO, 2006, p.35). Macário responde que “é no lodo do oceano que se encontram as pérolas...” (AZEVEDO, 2006, p.35).

Estamos, aqui, diante da mesma concepção antitética apontada por Azevedo no poema de Musset. O aparente materialismo compõe um conflito de princípios opostos, cujo fim último são, no caso de *Jacques Rolla*, “as aspirações ao céu” (AZEVEDO, 2000, p.699). Em Macário, estas aspirações assumem a forma perfeita da pérola da alta poesia. Porém, é necessário, em ambos os casos, o revolvimento no lodo da materialidade para que a elevação poética seja possível. Azevedo demonstra, assim, seu anseio por singrar aquele mar português cantado por Pessoa (1978, p.70), em cujas profundezas residem o abismo e o perigo, mas cuja superfície espelha o céu.

Diante dessa constatação, podemos seguir viagem rumo ao ponto da estrada binômica em que a materialidade se revela em sua forma mais crua e, finalmente, adentrar a taverna em que as lições que compõem esta pedagogia satânica encontrarão sua forma mais extrema.

5 A TAVERNA NO FIM DA ESTRADA

5.1 UMA PÁGINA DA VIDA

Encontramo-nos, por fim, às portas da taverna, o ponto de interseção entre as duas obras em estudo. Antes, porém, de atravessarmos essas portas, convém ouvir o convite que o anfitrião de Macário dirige ao seu companheiro de viagem, quando este pergunta aonde Satã o leva: “A uma orgia. Vais ler uma página da vida; cheia de sangue e de vinho [...]” (AZEVEDO, 2006, p.96). Pouco mais à frente, o demônio comenta, diante do panorama de ébrios ruidosos e prostitutas sonolentas que se avista pela janela do lugar: “Que vida! não é assim? [...] Há homens para quem essa vida é mais suave que a outra. O vinho é como ópio, é o Letes do esquecimento... A embriaguez é como a morte...” (AZEVEDO, 2006, p.97).

Trata-se, portanto, de uma outra vida: dessa, cujas páginas serão lidas a partir deste ponto decisivo da jornada que se iniciou na estalagem à beira da estrada serrana a caminho de São Paulo e que aqui se desdobrará numa multiplicidade de narrativas sombrias ambientadas no Velho Continente. Uma vida que tem em sua própria finitude o elemento mais constante, pois nos contos de natureza macabra narrados pelos cinco libertinos reunidos na taverna para celebrar essa noite do século, a morte ocupa sempre a posição central.

No capítulo 4 desta tese, afirmei que se *Macário* é um Fausto, como o próprio personagem proclama, então seu Mefistófeles é o conhecimento da morte, cuja consequência é a introdução da materialidade na poética de seu autor. Agora que estamos ingressando nos domínios mais extremos da obra alvaresiana, convém descrever e compreender aqui o papel literário e reflexivo dessa figuração mefistofélica da finitude humana.

Em primeiro lugar, é necessário esclarecer que as representações da morte na obra de Azevedo não se limitam à sua face binômica de feições byronianas. Em muitos de seus versos de propensão idealista, a exemplo de certos poemas que integram a primeira parte da *Lira dos vinte anos*, a morte e a ideia de morrer, juntamente com a temática ligada à sublimação do desejo e à inatingibilidade do objeto amoroso, são elementos que sobressaem no conjunto da produção do poeta adolescente. No entanto, se para o Álvares de Azevedo byrônico a morte remete à afirmação da matéria e da carne, nos versos idealistas que configuram a chamada face Ariel o que vemos é a morte tomada ora como libertação das agruras e frustrações terrenas, frequentemente associadas com a insatisfação gerada pela frustração amorosa, ora como o evento que, embora terrível, tornará possível a aspiração poética da elevação anímica. Exemplo disso é o que se pode ver nesta estrofe do poema *Hinos do profeta*, em que a morte, embora dolorosa e sombria, é o evento extremo que propicia a elevação do eu-lírico:

No mar dos vivos o cadáver boia,
— A lua é descorada como um crânio,
Este sol não reluz:
Quando na morte a pálpebra se engoia,
o anjo se acorda em nós — e subitâneo
Voa ao mundo da luz! (AZEVEDO, 2000, p.184)

Os versos citados propõem uma curiosa antítese: é no mar dos vivos que boia o cadáver; no céu dos vivos flutua um crânio em lugar da lua, e o sol que se levanta sobre as cabeças dos vivos não emite verdadeira luz. Esta só é alcançada quando as pálpebras se fecham em definitivo. Em outras palavras, no mundo dos vivos impera a finitude, a decadência e a decomposição. O cadáver é o que resta quando o espírito, esse ente criador, se vai. A verdadeira poesia — que, neste caso, é a idealista — paira acima deste mundo, num zênite somente alcançado por meio de asas angelicais.

A morte, assim, demarca as fronteiras entre o mundo prosaico e torpe do cotidiano e as altas esferas da poesia. Simboliza a supressão da matéria prosaica e a libertação do espírito, aqui associado à criação poética, para que esta possa por fim alçar voo sem os liames que a prendem à terra.

Outro exemplo do que acabo de afirmar encontra-se entre os versos do poema *Lembrança de morrer*, que encerra a primeira parte da *Lira dos vinte anos*, em cuja estrofe inicial se lê:

Quando em meu peito rebenta-se a fibra,
Que o espírito enlaça à dor vivente,
Não derramem por mim nem uma lágrima
Em pálpebra demente. (AZEVEDO, 2000, p.188)

É clara, aqui, a dissociação entre o espírito libertado pela morte e a matéria orgânica que o encarcera entre as fronteiras da vida, que o eu-lírico associa à dor, à melancolia e ao padecimento:

Eu deixo a vida como deixa o tédio
Do deserto, o poente caminheiro,
Como as horas de um longo pesadelo
Que se desfaz ao dobre de um sineiro;

Como o desterro de minh'alma errante,
Onde fogo insensato a consumia:
Só levo uma saudade — é desses tempos
Que amorosa ilusão embelecia. (AZEVEDO, 2000, p.188)

A morte figurada aqui, portanto, embora situe o corpo nos domínios prosaicos da matéria orgânica, não é ainda o processo pelo qual esse mesmo corpo se afirma como substância de criação poética, mas sim o evento que propicia a consumação da aspiração romântica de elevação anímica. É por meio dela que a poesia sublime e pura do jovem poeta, livre da matéria corrompida do mundo, poderá esvoaçar, como a anímula vágula e blândula figurada melancolicamente no último poema do Imperador Adriano (CAMPOS, 2006, p. 257-260), pelas esferas da alta criação literária.

Cilaine Alves Cunha (2014, p.116), porém, ressalta o fato de que, em Álvares de Azevedo, há uma tendência marcante à composição de pares de obras complementares, de forma que um poema de caráter idealista ou elevado não raro remete a outro, composto em registro paródico.

Assim, enquanto o poema “Lembrança de morrer” dramatiza, numa chave sublime, a marginalização e a exclusão social do poeta, “O poeta moribundo” ridiculariza o anseio de glória literária de um eu lírico construído como poeta medíocre. O soneto “Pálida, à luz da lâmpada sombria” possui seu correspondente paródico noutro poema do mesmo gênero, “Passei ontem a noite junto dela”, em que o tema do amor por uma donzela etérea e inatingível do primeiro será motivo de escárnio no segundo. (CUNHA, 2014, p.116)

Com base no achado de Cunha, podemos inferir também que se em *Lembrança de morrer* a dissociação entre corpo e alma conduz ao predomínio desta última e à negação, ou mesmo à supressão, do corpo, em *Um cadáver de poeta*, poema em tom satírico que inaugura a segunda parte da *Lira dos vinte anos*, a morte revela e potencializa o corpo, que, embora considerado indesejável e proscrito pela sociedade dos vivos, impõe-se, pela própria exposição, ao mundo circundante. Enquanto em poemas como *Lembrança de morrer* e *Hinos do profeta* a morte dissolve a fibra que ata a alma ao corpo e liberta o espírito da sua prisão corpórea, em *Um cadáver de poeta* é o corpo, ainda que morto e, portanto, reduzido à condição mais básica de matéria inerte, que prevalece:

De tanta inspiração e tanta vida
Que os nervos convulsivos inflamava
E ardia sem conforto...
O que resta? uma sombra esvaecida,
Um triste que sem mãe agonizava...
Resta um poeta morto! (AZEVEDO, 2000, p.192)

Em ambos os poemas, o poeta aparece como elemento anômalo e extemporâneo, que não se enquadra no mundo ou na sociedade. Mas enquanto em *Lembrança de morrer* o eu-lírico resolve seus impasses pela

negação da matéria, pela elevação anímica e pelo idealismo, em *Um cadáver de poeta* o deslocamento e o estranhamento se aprofundam, tornam-se a matéria da própria poesia, e se reafirmam mediante a exposição do corpo em sua concretude bruta.

Nas narrativas da *Noite na taverna*, como veremos, esse procedimento, que fundamenta a composição do conjunto de histórias de caráter macabro, propicia uma reflexão sobre o posicionamento crítico da obra de Azevedo em relação às concepções estéticas, literárias e filosóficas que norteiam o pensamento da intelectualidade brasileira no Segundo Reinado.

5.2 DA MORTE NASCE MUITAS VEZES A VIDA

No que diz respeito à maneira como esta novela ou pequeno romance composto por Álvares de Azevedo se estrutura, *Noite na taverna* segue uma tradição narrativa que remonta às obras de Chaucer e, principalmente, Boccaccio: enquanto fora dali uma epidemia de cólera ceifa vidas impiedosamente, um grupo de boêmios celebra uma orgia numa taverna situada em algum lugar da Europa — a Itália, uma vez que acatemos o postulado de Candido (2006, p.19), que a vincula a *Macário*. Ao longo dessa noite de prazeres profanos e extravasamentos hedônicos, cada um deles narrará uma história. A novela se comporá, então, de cinco narrativas de caráter mórbido e macabro, apresentando como elemento comum a rememoração de casos amorosos do passado — mas que ainda assombram as existências dos narradores —, todos os quais findam com a morte ou a degradação das mulheres envolvidas, geralmente de maneira violenta e sempre decorrente das ações dos narradores.

A exemplo do procedimento adotado em *Macário*, Álvares de Azevedo insere na narrativa elementos que remetem a discussões estéticas, literárias e filosóficas que movimentavam a intelectualidade brasileira no

período, como se pode constatar já na cena inicial da novela. Esta se detém em sua maior extensão sobre uma controvérsia que cinde o pequeno grupo entre personagens que assumem ideais de caráter espiritualista e defendem com particular empenho a crença na imortalidade da alma, de um lado, e uma facção que sustenta posturas filosóficas ceticistas, variando entre um materialismo deísta e o franco e decidido ateísmo, de outro. Cilaine Alves Cunha observa, a esse respeito, que os companheiros de mesa dessa noite passada na taverna convergem apenas num aspecto:

O único consenso entre eles é o de que a base de todo conhecimento reside no elemento sensível e que, na poesia, assim como no estilo de vida, deve imperar uma atitude que chamam de epicurista, voltada para o culto do prazer. Sob a ótica dos libertinos, o prazer se torna o fundamento da vida e a fonte de onde devem-se extrair os materiais da criação poética. (CUNHA, 2014, p.122-123)

Esta cena introdutória desempenha um papel extremamente importante no conjunto das obras aqui em estudo, pois permite inserir o conjunto das narrativas que se seguirão no âmbito das reflexões estéticas — e filosóficas — que fundamentam o projeto literário concebido por Álvares de Azevedo. Ela põe frente a frente sobre a mesa das libações boêmias o materialismo, que é um componente decisivo do ceticismo de inspiração byroniana abraçado pelo autor, e o idealismo de orientação espiritualista, que remete ao primeiro romantismo brasileiro — e que, inicialmente, é encampado pela poesia de Azevedo, embora esta progressivamente se aproxime de uma poética em que a materialidade ocupa posição decisiva.

Outro aspecto que indica a relevância desta cena introdutória é o fato de ela revelar dois traços distintivos da poética alvaresiana, já mencionados nesta tese: a autorreflexão estética e a autoironia. Um exemplo desse traço a que me refiro pode ser encontrado já no início da novela, quando Bertram conclama os demais boêmios a, contrariando o pedido de silêncio de Johann, continuarem a entoar suas canções libertinas e a

derramar o vinho garganta abaixo: “Quando as nuvens correm negras no céu como um bando de corvos errantes, e a lua desmaia como a luz de uma lâmpada sobre a alvura de uma beleza que dorme, que melhor noite que a passada ao reflexo das taças?” (AZEVEDO, 2006, p.101-102).

O apelo de Bertram deixa entrever que, a despeito do ceticismo posteriormente demonstrado pelo personagem, ele não se furta a certo pendor romântico pelo que Azevedo (2000, p.190) classificaria como o mundo visionário e platônico. Tal tendência logo é alvo da zombaria de Johann, que põe a nu o fato de que o céu não poderia exibir lua alguma, coberto que está de nuvens tempestuosas: “És um louco, Bertram! não é a lua que lá vai macilenta: é o relâmpago que passa e ri de escárnio às agonias do povo que morre, aos soluços que seguem as mortualhas do cólera!” (AZEVEDO, 2006, p.102).

Com essa refutação da identificação romântica da lua com a figura de mulher adormecida — uma imagem, aliás, recorrente na poesia alvaesiana de tendência idealista —, delimita-se o território de significado da obra. Expõe-se, por meio dela, o fato de que as narrativas que se seguirão não se situam no campo etéreo do romantismo sentimental, pois convergem para os domínios da morte, do ceticismo e da morbidez. A presença constante da morte — que desde sempre ronda os vivos, aqui na forma do surto de cólera, em *Macário*, na da Mulher-Estátua que extingue toda vida com seu beijo mineral — reflete, de maneira provavelmente mais intensa do que em qualquer outro momento de sua obra, a busca de Azevedo por uma literatura mais próxima da materialidade que compõe o real — “a realidade é a matéria” (AZEVEDO, 2006, p.125), assumirá o próprio Bertram em sua narrativa.

Como esse pequeno embate anuncia, logo se torna claro que a cena inicial de *Noite na taverna* opõe duas tendências marcantes do romantismo brasileiro na época de Azevedo — ambas com reflexos na sua obra poética —,

logrando assim, a exemplo do que já acontecera nas passagens envolvendo o personagem Penseroso, em *Macário*, alcançar uma das diversas interseções entre as esferas da criação poética e da reflexão teórica que se verificam na obra do autor. Esse aspecto, a propósito, é apontado também por Natália de Souza Santos: “[...] se a sua poesia e a sua obra ficcional possuem uma dimensão crítica [...] a sua crítica toca o poético em mais de uma passagem” (SANTOS, 2012, p.12).

Noite na taverna é fruto desse entrecruzamento de reflexão crítica e criação poética e ficcional indicado por Santos, pois os personagens — particularmente nesta cena inicial, mas também em certos momentos das cinco narrativas que integram a obra — dão voz tanto a elementos e ideias que compõem o projeto literário concebido por Azevedo, quanto a conceitos pertencentes ao ideário do primeiro romantismo brasileiro, os quais são entremeados pelo texto ficcional com o propósito de serem questionados, combatidos ou defendidos. Assim, quando Archibald, o espiritualista, acusa o materialismo de esterilidade (“o materialismo é árido como o deserto, é escuro como um túmulo”) (AZEVEDO, 2006, p.103), dá voz ao pensamento corrente entre os românticos da escola eclética, a qual defende o espiritualismo como antídoto moral ao iluminismo materialista e ao liberalismo. Em contrapartida, o idealismo exacerbado é tratado pelos demais boêmios com dura ironia, como se pode ver pelo comentário que se segue à constatação de que os copos estão vazios: “espiritualista: bebe a imaterialidade da embriaguez!” (AZEVEDO, 2006, p.102).

Mas, se a verve irônica destilada na *Noite na taverna* se derrama sobre as cabeças dos espiritualistas ecléticos, ela se volta, também, sobre a própria obra de seu autor. Pode-se entrever com facilidade essa disposição autoirônica quando Solfieri, não por acaso o mais materialista entre os cinco narradores da taverna, afirma ter ele próprio comungado, outrora, com a filosofia etérea de Archibald:

No outro tempo o sonho da minha cabeceira era o espírito puro ajoelhado no seu manto argênteo, num oceano de aromas e luzes! Ilusões! a realidade é a febre do libertino, a taça na mão, a lascívia nos lábios, e a mulher seminua trêmula e palpitante sobre os joelhos. (AZEVEDO, 2006, p.103)

O personagem fala de um tempo anterior, em que sua visão de mundo fora também filtrada pela fumaça que corresponde ao idealismo nas figurações alvaesianas (AZEVEDO, 2006, p.102). Distingue-se, esse tempo passado, de um presente despido de véus, desencantado e cético, em que impera a materialidade dos prazeres sensoriais e o desejo corpóreo já não se dilui na turbidez etérea do sentimentalismo. Entre um e outro tempo, há um evento de separação, um divisor de águas em cujo centro encontra-se a morte, lição primordial da pedagogia satânica, em torno da qual cada um dos libertinos desfiará sua história de sangue, infâmia e desencanto.

5.2.1 O amor mineral

A primeira das narrativas de *Noite na taverna*, relatada pelo materialista Solfieri, inicia-se com uma abolição das fronteiras entre o sagrado e o profano, na forma como o protagonista descreve a cidade de Roma, onde sua história se passa.

Roma é a cidade do fanatismo e da perdição: na alcova do sacerdote dorme a gosto a amásia, no leito da vendida se pendura o Crucifixo lívido. É um requintar de gozo blasfemo que mescla o sacrilégio à convulsão do amor, o beijo lascivo à embriaguez da crença! (AZEVEDO, 2006, p.106)

O espaço descrito por Solfieri não em seus aspectos urbanísticos ou geográficos, mas sob um prisma moral, prenuncia o caráter profanador da narrativa que se seguirá. Ao delimitar um território em que fanatismo e perdição se confundem, em que o gozo erótico se dá sob os auspícios dos ícones de uma religiosidade cujos dogmas o vedam, Solfieri anuncia,

também, que a narrativa que se seguirá promove o despojamento de qualquer sacralidade.

O conto de Solfieri trata de um enlace necrofílico entre o narrador e uma mulher, supostamente morta, que ele associa a uma figura feminina que certa noite, um ano antes, vira à janela de um palacete romano e, desde então, passara a obcecar seus pensamentos, provocando uma sensação de insatisfação constante. A paixão, inicialmente platônica, de Solfieri revela grande dose de morbidez desde o primeiro momento, antes mesmo que ele aviste seu objeto de desejo, pois a atração do personagem é despertada por uma espécie de canto fúnebre entoado pela mulher em questão, que o narrador descreve nestes termos:

Não era só uma voz melodiosa: havia naquele cantar um como choro de frenesi, um como gemer de insânia: aquela voz era sombria como a do vento à noite nos cemitérios cantando a nênia das flores murchas da morte. (AZEVEDO, 2006, p.106-107)

Solfieri segue essa mulher de apelo quase fantasmagórico pelas ruas de Roma, até que ela se detém num cemitério. Nesse percurso, a paisagem urbana, o clima e todo o entorno se combinam ao olhar de Solfieri para configurar um espaço lutuoso e sepulcral, como se a tristeza emanante daquela mulher inundasse o mundo: “A noite ia cada vez mais alta: a lua sumira-se no céu, e a chuva caía às gotas pesadas: apenas eu sentia nas faces caírem-me grossas lágrimas de água, como sobre um túmulo prantos de órfão” (AZEVEDO, 2006, p.107).

Na verdade, a imagem feminina que provoca a fixação do personagem passa, sob o ponto de vista da subjetividade do narrador, por sucessivas transformações ou metamorfoses ao longo da narrativa. Inicialmente, com sua cantilena lamentosa, ajoelhada no cemitério e rodeada de aves noturnas, ela se assemelha a uma estátua funerária, um ícone destinado a recordar aos sobreviventes a transitoriedade da vida. Não

obstante isso, parece quase desprovida de materialidade: manifesta-se na sonoridade de sua canção elegíaca, pungente e bela; na melancolia extrema que contagia a própria atmosfera, precipitando-se em pesadas gotas de chuva que, no entanto, são sentidas apenas pelo seu perseguidor; na imagem silenciosa e fugidia, quase espectral, que caminha pelo labirinto das ruas sem atentar para o homem que a segue de longe. Uma figura ambígua e indeterminada, a tal ponto que, por ter adormecido enquanto a contemplava, Solfieri ao despertar precisa encontrar, nos indícios deixados na vegetação rasteira, evidências de que ela realmente estivera ali — de que não se tratara de mera ilusão noturna que se dissipa ao amanhecer.

Seja como for, espectral ou corpórea, real ou onírica, a mulher que desperta a paixão de Solfieri é uma imagem extremamente idealizada. Atrativa a ponto de comover irremediavelmente o narrador deste primeiro conto de *Noite na taverna*, sua beleza lacrimosa e lúgubre remete à morte figurada nos versos da primeira *Lira dos vinte anos*, o evento pelo qual a elevação anímica almejada pelo eu-lírico se consuma. Solfieri, por sua vez, encontra-se claramente no estágio idealista da movência binômica. Como o eu-lírico dos primeiros poemas da *Lira dos vinte anos*, ele observa a mulher idealizada a distância, vendo-a como um objeto de desejo longínquo e inatingível.

Há, também, como já se verificara na produção em versos de Azevedo, uma cisão entre aspiração amorosa e desejo físico, de tal modo que o enlevo sentimental — por eleger um objeto que tende à imponderabilidade e portanto à inatingibilidade, e por relegar o desejo físico a um patamar inferior — condena aquele que o experimenta à frustração amorosa. É o caso de Solfieri, cujo despertar no cemitério traz consigo a enfermidade e a insatisfação. Longe de ser casto, o personagem, no entanto, é incapaz de encontrar a saciedade da realização amorosa. O gozo corpóreo não supre a lacuna aberta pela perspectiva do amor idealizado. Nesse aspecto, a condição que dele se apodera após avistar a mulher no cemitério

aproxima-o de Macário, no momento em que este ainda se encontra no início de sua jornada de formação às avessas. A confissão de Solfieri de que “nos beijos das mulheres nada me saciava: no sono da saciedade me vinha aquela visão...” (AZEVEDO, 2006, p.107) expõe sua busca por uma imagem altamente idealizada, uma visão esquiva e imponderável, porém exatamente por isso elevada em relação à mulher real; e dessa forma aproxima-se da declaração feita por Macário a Satã, que segue, a ponto de servir-lhe praticamente como uma síntese:

Se chamas o amor a troca de duas temperaturas, o aperto de dois sexos, a convulsão de dois peitos que arquejam, o beijo de duas bocas que tremem, de duas vidas que se fundem... tenho amado muito e sempre!... Se chamas o amor o sentimento casto e puro que faz cismar o pensativo, que faz chorar o amante na relva onde passou a beleza, que adivinha o perfume dela na brisa, que pergunta às aves, à manhã, à noite, às harmonias da música, que melodia é mais doce que sua voz; e ao seu coração que formosura mais divina que a dela — eu nunca amei. Ainda não achei uma mulher assim. (AZEVEDO, 2006, p.33)

Tanto Macário quanto Solfieri convergem ao encontro da materialidade da poesia. Enquanto Macário a descobrirá sob os auspícios de Satã, Solfieri dota seu ideal difuso e onírico de corpo físico, porém muito além disso, converte-o num corpo que é só materialidade.

Nesse processo, a figura feminina passa, como afirmei acima, por sucessivas metamorfoses. Em sua aparição inicial, ela é pura indeterminação: silhueta entrecortada na janela de um palacete, pouco mais que uma forma branca, uma quase estátua iluminada pela lua, monumento à melancolia, que em seguida dá lugar a uma voz bela e incorpórea. A imprecisão é tamanha que, ao caminhar pelas ruas rumo ao cemitério romano, sua presença parece se diluir na atmosfera noturna e chuvosa, fazendo-se sentir principalmente no estado de espírito que apenas o narrador sente em seu entorno (AZEVEDO, 2006, p.107). Quase poderia tratar-se de uma visão alucinatória de Solfieri, não fosse o fato de sua passagem deixar marcas, ainda que vagas — meras

urzes e cicutas quebradas junto a uma cruz (AZEVEDO, 2006, p.107) — no solo do cemitério.

A imagem de mulher que, desde então, assombra os sonhos de Solfieri é tão indeterminada quanto deve ser a poesia — o que é particularmente válido para a poesia alvaesiana idealista.

O próximo estágio nas metamorfoses da imagem feminina atrativa descrita por Solfieri verifica-se um ano depois do primeiro avistamento, quando o personagem se depara, durante uma caminhada noturna após uma orgia e com a cabeça escaldada de embriaguez (AZEVEDO, 2006, p.109), com uma mulher morta, posta para ser velada numa igreja deserta. Como consequência desse achado, a imagem etérea e indeterminada que ao longo de todo um ano assombrara os pensamentos de Solfieri subitamente adquire seu primeiro grau de materialidade, pois com ela o que era ideia vaga e obsedante torna-se corpo: “Aquele branco da mortalha, as grinaldas da morte na fronte dela, naquela tez lívida e embaçada, o vidrento dos olhos mal apertados... era uma defunta — e aqueles traços todos me lembraram uma ideia perdida... — Era o anjo do cemitério?” (AZEVEDO, 2006, p.108)

Deve-se notar, aqui, que a identificação da mulher morta com a desconhecida vista no cemitério no ano anterior é atribuída por Solfieri por associação, com base nos *signos* de morte que o personagem reconhece em ambas as mulheres: a brancura, a lividez, as grinaldas e mortalhas que remetem aos ritos fúnebres, assim como o canto elegíaco da mulher encontrada um ano antes. Vestígios que trazem à tona o sentimento da perda e da melancolia. Embora a constatação da semelhança com o “anjo do cemitério” (AZEVEDO, 2006, p.108) se dê sob o sinal da dúvida, imediatamente ao ser formulada essa dúvida adquire *status* de veracidade: o que confere identidade aos dois seres, o que os une numa só ideia, é o fato de ambas surgirem como representações da morte.

Mas, enquanto no primeiro caso, o do anjo do cemitério, a indeterminação e ambiguidade da personagem tendem a sublimar sua corporeidade e conferir-lhe um caráter de construto idealizado em torno da melancolia ligada à morte, o que é reforçado por uma série de substantivos que Solfieri emprega ao se referir a ela — delírio, visão, ideia perdida (AZEVEDO, 2006, p.107;108) —, a mulher velada na igreja, por sua condição cadavérica, encontra-se no extremo oposto: ela é corpo em estado bruto.

Mediante o coito necrofílico que se segue, o ideal feminino atrativo que assombra os pensamentos de Solfieri sofre, também, uma transformação, pois migra do plano do idealismo para o da materialidade. Se o que obseda o personagem é a ideia da morte associada à elevação espiritual — e, portanto, ao que o autor caracterizaria como sublime ideal —, o êxtase erótico alcançado com o cadáver desloca o significado para o campo representativo do sublime material. Paralelamente, o conhecimento físico da morte recoloca o narrador do primeiro conto de *Noite na taverna* no âmbito do real ao trazê-lo de volta à terra, por assim dizer. Um índice desse retorno à materialidade terrena se evidencia ao confrontarmos a incapacidade inicialmente manifestada pelo personagem de alcançar a plenitude pelo contato físico com as mulheres que encontra — “nos beijos das mulheres nada me saciava: no sono da saciedade me vinha aquela visão...” (AZEVEDO, 2006, p.107) — com a intensidade atingida pela sua experiência com a mulher morta — “o gozo foi fervoroso” (AZEVEDO, 2006, p.107). Solfieri, como podemos ver, cumpre o conselho dirigido por Satã a Macário após saber da experiência deste com a prostituta moribunda: “da morte nasce muitas vezes a vida” (AZEVEDO, 2006, p.50).

E, de fato, da morte aparentemente ressurge a vida, pois a mulher que jazia em seu caixão na igreja deserta, na verdade uma cataléptica, recobra o alento sob o calor do corpo de Solfieri. Um regresso apenas parcial dos domínios da morte, porém, pois após levá-la para sua casa Solfieri

descobre que ela havia perdido irremediavelmente a lucidez. Temos, aqui, a antítese da virgem absoluta, que é o ideal amoroso supremo de Macário e que, alçada ao seu empíreo inalcançável, representa a culminância dos poemas sentimentais de Azevedo, sobretudo os agrupados na primeira parte da *Lira dos vinte anos*. Enquanto, nestes, encontramos com frequência uma mulher cuja pureza absoluta e cuja elevação espiritual lançava-a a um zênite que parecia tender ao infinito, no conto de Solfieri a possibilidade da elevação anímica cede à aniquilação da alma, ao corpo sem mente, à vida como fenômeno da matéria em transformação, e não como manifestação de uma alma imperecível.

Esse aspecto se aprofunda ainda mais quando a amante rediviva de Solfieri finalmente perece após dois dias de delírio e insanidade, tornando-se novamente corpo em-si. A metamorfose da figura atrativa, então, alcança seu estágio final. Após a morte da mulher, Solfieri faz confeccionar uma estátua que reproduz o corpo dela à perfeição, sepulta o cadáver sob o assoalho de seu quarto e passa a conservar sobre o seu leito a imagem de cera como uma amante inanimada. A transformação se concretiza — e uso a palavra, aqui, também em seu sentido mais literal. A figura atrativa de Solfieri converte-se de ideal quase abstrato — a estátua metafórica, símile recorrente no conto e na obra de Azevedo como um todo — em matéria inerte, ainda que moldada pela arte. Signo do discurso, polissêmica e desencadeadora de narrativas e ações discursivas outras.

A narrativa de Solfieri, que significativamente ocupa a posição inicial desta Pedagogia Satânica, é representativa da movência que, posta em marcha a partir da elaboração de seu projeto binômico, aproxima a obra de Azevedo da materialidade do mundo. Pois, se em suas reflexões críticas o poeta, em dado momento, afirma a impossibilidade de haver poesia no materialismo bruto, o qual reduziria a existência humana a algo análogo ao revolver do verme no lodaçal (AZEVEDO, 2000, p.699), a materialidade em

que investe sua criação literária é, como veremos, um elemento essencial para que sua poética resgate a possibilidade de representação do “pleito agro e renhido” (AZEVEDO, 2000, p.699) que caracteriza essa existência, sempre movente entre corpo e alma, entre vida e morte.

5.2.2 Miséria e loucura: a literatura do verme no lodo

Em *Noite na taverna*, a figura feminina é frequentemente representada como um ser vago, indistinto, não raro passivo diante da ação dos protagonistas, e de algum modo distanciado do mundo. Ela é sempre almejada com graus variáveis de afoitamento, e mesmo desespero, pelos protagonistas das sucessivas narrativas, mas, uma vez conquistada — ou submetida ao personagem masculino —, sucumbe à morte, à exaustão do desejo pela saciedade, ou à anulação da identidade — que, necessário dizer, na maioria das vezes é já muito vaga e imprecisa desde o início. Há, porém, algumas importantes exceções, e uma delas, certamente a mais intensa, ocorre na narrativa de Bertram.

Esta se inicia com a rememoração de um amor de juventude, paixão idílica e sentimental, que é interrompida quando a iminência da morte do pai do protagonista obriga-o a retornar à Dinamarca, seu país de origem, e a deter-se lá durante dois anos para tratar do espólio. Quando, por fim, retorna à Espanha para encontrar Ângela, objeto de seu romance juvenil, encontra-a casada. Não obstante, ambos retomam o amor interrompido, que no entanto se transfigura: o que era um casto idílio adolescente torna-se férvido caso amoroso, ardendo em intensas “horas de sonhos de fogo!” (AZEVEDO, 2006, p.114).

O caso é descoberto pelo marido de Ângela, que então “quis representar de Otelo com ela” (AZEVEDO, 2006, p.114), mas a mulher escapa ao destino de Desdêmona optando, em vez disso, pelo papel de

Judite e impondo ao esposo traído o de Holofernes. Quando Bertram novamente a procura, Ângela convida-o ao aposento onde jazem os corpos do marido degolado e do filho também assassinado, e apresenta-os como uma dádiva de amor ao seu amante: “— Vês, Bertram, esse era meu presente: agora será, negro embora, um sonho do meu passado. Sou tua, e tua só. Foi por ti que tive força bastante para tanto crime... Vem, tudo está pronto, fujamos. A nós o futuro!” (AZEVEDO, 2006, p.115).

Definitivamente, não estamos aqui diante de uma daquelas figuras femininas etéreas frequentemente associadas ao imaginário poético de Azevedo. O intenso período que se segue é assim descrito por Bertram:

Foi uma vida insana a minha com aquela mulher! Era um viajar sem fim. Ângela vestira-se de homem: era um formoso mancebo assim. No demais ela era como todos os moços libertinos que nas mesas de orgia batiam com a taça na taça dela. — Bebia já como uma Inglesa, fumava como uma sultana, montava a cavalo como um Árabe, e atirava as armas como um Espanhol. (AZEVEDO, 2006, p.115)

Ângela distingue-se das demais mulheres da *Noite na taverna* por sua postura independente, é verdade, mas principalmente porque, diferentemente das outras personagens femininas da novela, que sofrem a ação dos protagonistas e têm seus destinos determinados por eles, imprime sua marca em Bertram, chegando a alterar radicalmente sua visão de mundo. Se o narrador, no início de sua história, desponta como um rapaz burguês como qualquer outro, é pelas mãos da amante que ele se inicia na vida libertina e hedonista que caracteriza os demais narradores da Taverna, na qual persiste mesmo depois que o romance chega abruptamente ao fim: “Um dia ela partiu: partiu, mas deixou-me os lábios ainda queimados dos seus, e o coração cheio de vícios que ela aí lançara. Partiu: mas sua lembrança ficou como o fantasma de um mau anjo perto de meu leito” (AZEVEDO, 2006, p.116).

Ocorre, aqui, um ponto de ruptura. Ou, talvez, possamos pensar com mais propriedade em sucessivos pontos de ruptura, uma vez que o personagem passa por múltiplas guinadas de destino ao longo da narrativa, além de manifestar diferentes posicionamentos diante das figuras femininas que encontra. Inicialmente, vive um amor idílico, adolescente por Ângela, então uma donzela espanhola que bem poderia ser, pela descrição de seu temperamento inicial, uma iaiá proveniente de alguma família da corte carioca: corresponde ao seu cortejo com acenos furtivos e flores atiradas do balcão de sua casa ao moço esperançoso, que a custo consegue conquistar-lhe um beijo. Após o retorno de Bertram, o idílico namorico juvenil dá lugar a um escabroso caso extraconjugal, cujo desfecho é, como vimos, um crime passionai hediondo combinado ao infanticídio. Os amantes furtivos tornam-se, então, uma parrelha de libertinos de sexualidade ambígua.

Ângela passa a agir como uma iniciadora, aquela que introduz Bertram, até então um jovem de família burguesa que correspondia às expectativas de sua classe social, nos meandros da existência pautada pelo epicurismo ultrarromântico.

Sabeis, uma mulher levou-me à perdição. Foi ela quem me queimou a fronte nas orgias, e desbotou-me os lábios no ardor dos vinhos e na moleza de seus beijos: quem me fez devassar pálido as longas noites de insônia nas mesas de jogo, e na doidice dos abraços convulsos com que ela me apertava o seio! (AZEVEDO, 2006, p.112)

É Ângela, portanto, a figura feminina atrativa que impulsiona o protagonista da narrativa rumo aos aspectos convulsos da vida (CANDIDO, 2006, p.19). Ao simultaneamente estimular e satisfazer a curiosidade dos seus impulsos de rapaz, de forma análoga à ação tutelar de Satã sobre Macário (CANDIDO, 2006, p.19), favorece que se violem as fronteiras tênues entre homem e animal, entre alma e instinto, como a elas Azevedo (2006, p.18) se refere em *Puff!*. Se Satã é o psicopompo que conduz Macário pelos

meandros da matéria, da carne e da morte, Ângela é a sacerdotisa profana que elucida ao perplexo Bertram os enigmas do corpo e desvela o que subjaz ao código de conduta burguês, sob cujos vínculos o personagem narrador outrora se encontrara.

O percurso de Bertram, após se ver separado de Ângela, apresenta semelhanças com o de Solfieri: também ele experimenta o tédio da saciedade em relação à vida, aos prazeres e às mulheres. O *spleen* e a impossibilidade de encontrar satisfação levam Bertram a tentar o suicídio atirando-se ao mar, porém ele é resgatado por um grupo de marinheiros e integra-se à tripulação de um navio. Ali, torna a encontrar uma mulher que se torna objeto de seu enlevo amoroso: a esposa do capitão.

Ao contrário de Ângela, independente e devassa, por quem Bertram nutre extremo desejo carnal, esta mulher do mar desperta no libertino calejado um interesse embevecido e sentimental, um encantamento elevado e puro, como se descobrisse em si mesmo uma nova espécie de virgindade, uma castidade poética insuspeitada até então. Que se trata de um enlevo poético, figurado aqui como atração amorosa, podemos afirmar sem sombra de dúvida, pois o próprio personagem o explicita quando se refere aos versos que compõe para expressar seu amor — e ao destino que, posteriormente, dá a eles:

Uma noite — decerto eu estava ébrio — fiz-lhe uns versos. Na lânguida poesia eu derramara uma essência preciosa e límpida que ainda não se poluíra no mundo...

Bofé que chorei quando fiz esses versos. Um dia, meses depois — li-os, ri-me deles e de mim e atirei-os ao mar... Era a última folha da minha virgindade que lançava ao esquecimento. (AZEVEDO, 2006, p.119)

Bertram, outrora libertino epicurista, saciado da vida e dos prazeres mundanos, encontra uma nova figura atrativa na esposa do capitão da corveta cuja tripulação passa a integrar. Ao contrário da figura

feminina que inspirara suas movências anteriores, a mulher do mar, cujo nome jamais chegamos a saber, é melancólica e solitária. Bertram, ao conhecê-la, é infundido pelo sentimentalismo romântico. O aventureiro byroniano parece, então, reencontrar algo da face angelical de Ariel. Isso, porém, não significa que o personagem seja um Macário que submerge sua face Calibã no oceano e renasce como um casto Penseroso. Seu amor pela mulher marinha é não apenas correspondido, mas intensamente consumado, de forma que o personagem, a despeito dos versos lânguidos e virginais que compõe em louvor à amante, não abdica da materialidade.

De qualquer forma, a narrativa de Bertram oferece indícios consistentes de que Azevedo pretendia, aqui, valendo-se da materialidade da prosa, demonstrar o que se pode extrair de seu ramalhete diversificado de belezas horrendas. Enquanto Ângela era a figuração da beleza em seu estado mais corpóreo, a mulher marinha, que parece pairar pelo tombadilho com sua alvura melancólica, corporifica a beleza ideal definida no Prefácio a *O Conde Lopo*. E se os versos que Bertram compõe exalam o aroma adocicado do sentimentalismo, o amor que se consuma entre eles é carnal, profano e de uma materialidade que se torna cada vez mais intensa, até atingir seu clímax na morte, no naufrágio e na antropofagia, quando a materialidade então se afirma em plenitude.

O personagem desta segunda narrativa de *Noite na taverna* move-se ao longo do eixo binômico alvaresiano. Mas, diferentemente de Macário, que segue uma rota mais ou menos linear em sua formação às avessas, a trajetória de Bertram é mais errática e comporta sucessivas idas e vindas, movências, por vezes esvoaçando pelas correntes aéreas do idealismo poético, para em seguida tornar a imergir nas águas profundas do materialismo.

Mas, se é verdade que Bertram transita com desenvoltura entre os aspectos elevado e baixo do eixo binômico, deve-se também notar que seu percurso expressa o ceticismo, traço tão característico da poética alvaresiana,

de modo ainda mais explícito que os demais celebrantes da taverna. Sua narrativa encontra-se mergulhada na aleatoriedade da existência humana, a tal ponto que até o materialista Solfieri empalidece ao ouvi-la (AZEVEDO, 2006, p.122). Bertram, de um modo mais intenso que seus companheiros de taverna, demonstra sua consciência de que os indivíduos que compõem o que chamamos de humanidade são como fenômenos superficiais (FLUSSER, 2008, p.53), que se agitam brevemente à tona do mar da existência para, logo em seguida, irremediavelmente, tornarem a afundar para sempre no oceano indiferente da matéria. E nessa breve subida à superfície, até que as águas novamente se fechem sobre nossas cabeças, a experiência humana não passa, segundo ele, de um progressivo desencantamento num mundo regido por sofrimento e insanidade:

O que é a existência? Na mocidade é o caleidoscópio das ilusões: vive-se então da seiva do futuro. Depois envelhecemos: quando chegamos aos trinta anos, e o suor das agonias nos grisalhou os cabelos antes do tempo, e murcharam como nossas faces as nossas esperanças, oscilamos entre o passado visionário e este amanhã do velho, gelado e ermo — despido como um cadáver que se banha antes de dar à sepultura! Miséria! Loucura! (AZEVEDO, 2006, p.122)

Um aspecto notável, nesta passagem, é o fato de o transcurso do tempo se traduzir num progressivo desengano quanto à possibilidade de redenção. A existência humana é aqui descrita como um encadeamento de eventos que se somam no que se poderia descrever como a queda do indivíduo: a crença no porvir que finda com a juventude, o desencantamento que se instala com a maturidade, até o completo desengano e a descrença que o personagem associa à velhice. A vida é, para ele, um trajeto que conduz inevitavelmente ao ceticismo. Cilaine A. Cunha observa que o despojamento galopante da crença nos valores e nas possibilidades de realização humanas que se pode identificar na obra de Azevedo corresponde

a uma transição entre diferentes etapas da literatura romântica, cada qual com o predomínio de uma forma literária:

O decurso individual do tempo divide-se [...] em três etapas, mas de modo a fazer corresponder as etapas da vida individual às fases da literatura. Assim, à construção da juventude, pelos atributos alegria, espontaneidade e ingenuidade, corresponde um tipo de poesia que ganha os mesmos atributos e cuja forma mais representativa é o idílio. A segunda fase do indivíduo refere-se ao crepúsculo da juventude, quando começa a perder a fé e as esperanças na vida, pondo-se, agora, a lamentar a perda da época de ouro das crenças e das ilusões. Nessa etapa, o lamento poético da perda do passado tem obviamente na elegia a forma poética mais característica, evoluindo, no entanto, rumo a uma narrativa de cunho macabro. Esta, por sua vez, expressa uma visão de mundo que toma a inversão dos valores morais como atitude única do indivíduo que já não acredita mais na capacidade de as forças humanas racionais viabilizarem uma existência mais feliz. (CUNHA, 2014, p.124)

O comentário de Cunha diz respeito aos modos como a passagem do tempo é tratada pelas diferentes correntes do romantismo brasileiro. Segundo ela (CUNHA, 2014, p.123-124), pode-se identificar uma clara cisão entre tempo coletivo e tempo individual quando se traça um paralelo entre o projeto literário dos primeiros românticos brasileiros — ela toma o caso dos indianistas como paradigmático desse aspecto — e o que norteia a produção poética da geração de Azevedo. Os primeiros românticos, de acordo com Cunha, identificam a linearidade do tempo com os períodos históricos que se configuraram com a colonização do Brasil pelos portugueses. A primeira etapa, assim, corresponderia ao período anterior à conquista portuguesa; a segunda, ao da ocupação colonial; a terceira, ao fim da colônia com o advento da Independência (CUNHA, 2014, p.123-124). Os intelectuais nacionalistas do segundo Império, nesse contexto, assumem a missão de, com a literatura de orientação indianista, empreender uma espécie de retorno ao tempo ancestral, de forma a recuperar e reconstruir a “genialidade espontânea do aborígene” (CUNHA, 2014, p.124), suprimida pela dominação colonialista, e fundar sobre essas bases uma nova literatura de raízes autóctones. Em outras palavras,

temos aqui, considerando a observação de Cunha (2014, p.123-124), um tempo coletivo, pensado a partir do construto de nação, que remonta a uma Idade de Ouro que se perdeu no decorrer da história, e que só se poderá resgatar mediante o esforço intelectual da coletividade.

O individualismo de caráter cético presente na obra de Álvares de Azevedo advoga pela abolição da crença romântica na ancestralidade e no papel redentor da coletividade. “Em *Noite na taverna*”, afirma Cunha (2014, p.124), “a passagem do tempo refere-se unicamente à vida do indivíduo”. E como, para o indivíduo, não há expectativas possíveis para além do que vida é, na caminhada entre numerosos perigos através do curto trecho que há entre o berço e o sepulcro de que nos fala José Cadalso (2014, s/p) em suas *Noches lugubres*, resta unicamente fazer desse percurso a matéria poética mais intensa, em que a morte é elemento tão iniludível quanto sedutor.

O epicurismo defendido tão enfaticamente pelos personagens da *Noite na taverna* é a consequência direta dessa constatação. Se o indivíduo oscila entre o passado visionário e o amanhã decrepito, resta o presente, o prazer do momento, a constatação de que “a realidade é a febre do libertino, a taça na mão, a lascívia nos lábios, e a mulher seminua trêmula e palpitante sobre os joelhos” (AZEVEDO, 2006, p.103).

Há que considerar, porém, que para Álvares de Azevedo, como vimos, o erotismo e as representações da sexualidade, da atratividade ligada ao corpo e do êxtase amoroso equivalem à materialidade. O belo material categorizado pelo poeta está profundamente ligado à libido. O prazer físico, entendido como a satisfação do corpo e dos instintos, em seu projeto poético, implica o encontro ou a comunhão com a matéria. Tendo isso em conta, é possível afirmar que quando Solfieri proclama que a realidade é o fogo febril do libertino, a mão empunhando a taça da libação e a mulher languidamente sentada sobre os joelhos de seu amante (AZEVEDO, 2006, p.103), isso equivale a dizer que a realidade é a matéria.

Uma constatação que, a propósito, corresponde com exatidão à sentença com que Bertram sintetiza sua doutrina da necessidade (AZEVEDO, 2006, p.125), a qual implica que *Ananké*, a fatalidade de uma existência regida essencialmente pelas imposições de um organismo físico e de uma condição primariamente animal e por isso dotada de instintos de sobrevivência, é o que verdadeiramente nos faz humanos.

O ciclo de narrativas libertinas e macabras que forma a *Noite na taverna*, portanto, é fruto — e um dos mais suculentos — do empenho de Azevedo para formular e pôr em marcha um projeto literário capaz de dar conta de representar a realidade em suas diversas nuances, e particularmente nas que restaram relegadas pelo *mainstream* romântico do período. Nesse sentido, Álvares de Azevedo, sempre lembrado como o etéreo anjo e o perverso demônio do romantismo brasileiro — para tomar de empréstimo o epíteto a ele atribuído por Hildon Rocha (1982) — concebe um projeto literário que, sob a capa lúgubre da morbidez, do macabro e da melancolia, revela suas bases políticas e filosóficas. Karin Volobuef (2014, p.7) observa esse aspecto ao afirmar que exatamente por recusar a representação da realidade cotidiana, optando em vez disso pela desmedida, refuta a ordem política instituída pelo Império.

Assim, enquanto em *Macário* o autor registra em forma de drama as reflexões que conduzem ao projeto estético então maturado por ele, *Noite na taverna* explora as possibilidades da prosa ficcional como instrumento de questionamento da realidade instituída. Volobuef identifica, inclusive, no caráter extremo e na agressividade da narrativa alvaresiana um recurso de forte contestação:

Em *Noite na taverna* lemos os relatos de cinco rapazes que se vangloriam de suas aventuras, as quais incluem assassinatos, estupros, incestos, necrofilia, etc. É o triunfo do eu da subjetividade romântica sobre todos as limitações morais, ditames de conduta, regras de convivência, inclusive códigos legais. Mas justamente na medida em que fere todos esses códigos e padrões aceitos, *Noite*

na taverna é essencialmente uma negação da sociedade, um grito de repúdio às estruturas sociais, às convenções, às instituições. A liberação dos instintos e impulsos agressivos e inclusive a própria ambientação noturna expressa no título perfazem a conotação anti-social do texto. Azevedo concentra-se, dessa forma, na face oculta, nas entranhas mais sórdidas e normalmente reprimidas da sociedade. (VOLOBUEF, 2014, p.6)

A narrativa da aventura antropofágica de Bertram é bastante eloquente quanto a esse caráter contestador. Em primeiro lugar, pelo tratamento conferido ao tempo, a que já me referi, centrado nas etapas da vida do indivíduo e negando, assim, o tempo da coletividade, tão caro ao projeto nacionalista. Em segundo lugar, porque insere na narrativa a ideia da fatalidade decorrente não de uma predestinação coletiva, como frequentemente se verifica na épica romântica, mas da impossibilidade de o indivíduo se desvincular da sua condição de animal dotado de necessidades e impulsos. Em outras palavras, se “o herói épico é apenas um instrumento de seu povo ou de seus deuses” (GONÇALVES, 2001, p.250), o anti-herói ultrarromântico de Azevedo por vezes não passa de um instrumento da própria fisiologia.

Pois entre ondas desmesuradas e ventos arrasadores, é, ao final das contas, a fisiologia que sela o desfecho trágico da narrativa de Bertram: “A fome! a sede! tudo quanto de mais horrível...” (AZEVEDO, 2006, p.124). O naufrágio, os dias à deriva numa jangada precária em mar tempestuoso, destituem os personagens de seus papéis sociais, reduzem-nos à sua condição mais elementar, de modo que as fronteiras entre humano e animal se tornam indistintas. O comandante da corveta, a título de exemplo, nobre de caráter, corajoso diante da batalha, disposto a enfrentar a morte ao dar caça ao seu inimigo, ante a perspectiva do final inglório por inanição ou, pior, do destino de se tornar repasto dos outros sobreviventes, despe-se dos véus de grandeza que inicialmente o revestiam. A necessidade e a ânsia de

sobrevivência se impõe, inexoravelmente, enquanto o homem luta em vão para evitar o sacrifício a ele imposto pelos outros dois naufragos.

Há uma correspondência facilmente identificável entre o discurso prosaico de Bertram e a constatação exposta por Azevedo no Prefácio à *Lira dos vinte anos* de que a materialidade precede o ideal poético, pois o poeta “antes e depois de ser um ente idealista, é um ente que tem corpo” (AZEVEDO, 2000, p.190). O festim canibalesco de Bertram eleva exponencialmente a formulação da *Lira* a um grau mais extremo, mas é fácil depreender que se o homem — e, portanto, o poeta — tem nervos, fibras e artérias (AZEVEDO, 2000, p.190), tem corpo, enfim, e está sujeito às vicissitudes que essa condição implica. Porém, a elocução de Bertram investe tal constatação de uma densa ironia. Seu discurso cético é manifestação do enfrentamento entre o projeto literário de Azevedo, de fundamentação materialista, e o idealismo de ressonâncias profundamente religiosas que move a poética dos primeiros românticos brasileiros. Bertram defende que a *ananké*, ou seja, a fatalidade decorrente da necessidade, é o princípio mais básico que move a natureza humana, um pensamento diametralmente oposto à ideia, frequentemente defendida pelos integrantes do grupo romântico ligado à escola eclética, de que o homem ocupa o centro de uma cosmogonia da qual ele é a criação máxima, e como tal é incumbido da missão divina de reinar sobre a Natureza. Para os defensores dessa corrente de pensamento, cabe à humanidade a incumbência sublime de portar a tocha do gênio, esse alento do sopro divino original. É possível identificar tal concepção, por exemplo, nestes versos do poema “Deus, e o homem”, que integra *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães:

Mas, oh Deus, que missão tens confiado
A este fraco ser, que sobre a terra
Entre os mais seres como um rei se ostenta,
E único para ti erguendo os olhos,
Parece teu rival? Missão augusta
É sem dúvida a sua; e o seu destino

Não é o d'alimária!... A Natureza
 Obedece a seu mando, como se ele
 Entre Deus, e a terra colocado,
 Órgão fosse das leis da Providência.

Quem a ele se opõe? — Embalde o Oceano
 Com cem braços separa os continentes.
 O homem destrona os robres, e os pinheiros
 Das fragas da montanha, ousado os lança
 Sobre a cerviz do Oceano, enfreia os ventos,
 E assoberbando as vagas furibundas,
 Que ante seu gênio quebram-se gemendo,
 Domina, e calca o tímido elemento,
 E atravessa de um pólo a outro pólo,
 Como atravessa os ares veloz águia.
 Aqui bramando, um rio se devolve,
 Qual serpente feroz medo incutindo;
 Co'uma arcada de pedra o homem cobre-o;
 Ele a derruba? — nova arcada o doma.
 (GONÇALVES DE MAGALHÃES, 2014, p.18)

Embora seja verdade que o valor da coletânea de versos de *Suspiros poéticos e saudades* como marco iniciador do romantismo brasileiro tenha sido amplamente questionado pela crítica literária, principalmente por sua proximidade com a poética classicista (VOLOBUEF, 1999, p.157), é também verdade que os versos citados contêm elementos e temas que se tornariam recorrentes na produção do grupo romântico que Magalhães integraria. Como afirmou José Aderaldo Castello:

Gonçalves de Magalhães introduziu os principais temas da poesia romântica no Brasil — Deus e a Natureza, a poesia de sentimento religioso e guiada pela filosofia espiritualista; a noção da origem divina da poesia e do poeta e da sua missão reformadora, sobretudo moralizadora [...] (CASTELLO, 1986, p. 63)

De qualquer forma, a concepção elevada da natureza humana presente no pensamento primeiro-romântico brasileiro, e principalmente a concepção de gênio poético de instilação divina, encontra-se figurada em chave irônica no discurso cético proferido por Bertram em *Noite na taverna*:

Na verdade, senhores, o homem é uma criatura perfeita! Estatuário sublime, Deus esgotou no talhar desse mármore todo o seu

esmero. Prometeu divino encheu-lhe o crânio protuberante da luz do gênio. Ergueu-o pela mão, mostrou-lhe o mundo do alto da montanha, como Satã quatro séculos depois o fez a Cristo, e disse-lhe: Vê, tudo isso é belo — vales e montes, águas do mar que espumam, folhas das florestas que tremem e sussurram como as asas dos meus anjos — tudo isso é teu. — Fiz-te o mundo belo no véu purpúreo do crepúsculo, dourei-to aos raios de minha face. — Ei-lo, rei da terra! banha a fronte olímpica nessas brisas, nesse orvalho, na espuma dessas cataratas. — Sonha como a noite, canta como os anjos, dorme entre as flores! Olha! entre as folhas floridas do vale dorme uma criatura branca como o véu das minhas virgens, loira como o reflexo das minhas nuvens, harmoniosa como as aragens do céu nos arvoredos da terra. — É tua: acorda-a: ama-a, e ela te amará; no seio dela, nas ondas daquele cabelo, afoga-te como o sol entre vapores. — Rei no peito dela, rei na terra, vive de amor e crença, de poesia e de beleza, levanta-te, vai e serás feliz! (AZEVEDO, 2006, p.124-125)

O personagem de Azevedo retoma a formulação primeiro-romântica em sua preleção apenas para, imediatamente, negá-la, contestando assim a concepção de que o gênio flutua acima da natureza e da matéria: “Tudo isso é belo, sim — mas é a ironia mais amarga, a decepção mais árida de todas as ironias e de todas as decepções. — Tudo isso se apaga adiante de dois fatos muito prosaicos — a fome e a sede” (AZEVEDO, 2006, p.125). A existência humana é, então, como a de qualquer outro ser vivo, condicionada à fisiologia prosaica do organismo que a abriga. E como já afirmara em seu texto fundador da poesia binômica (AZEVEDO, 2000, p.190), Azevedo acredita que a verdadeira literatura não pode prescindir dessa constatação fundamental: “Poeta, porque no arroubo mais sublime do espírito, uma voz sarcástica e mefistofélica te brada — meu Fausto, ilusões! a realidade é a matéria: Deus escreveu *Ανάγκη* — na fronte de sua criatura!” (AZEVEDO, 2006, p.125).

Como se pode ver, as narrativas macabras de *Noite na taverna* integram o projeto alvaresiano de construir uma literatura em que poética, crítica e prosa ficcional se interpenetram e movimentam-se mutuamente num ciclo de incessante rotação. O caráter macabro, que resulta do ceticismo que dá o tom da narrativa, é expressão das concepções estéticas do poeta, em

particular da sua intenção de retomar o corpo como elemento essencial da criação literária.

As narrativas que discutirei em seguida recorrem à figuração da mulher como representação da elevação alcançada pela criação poética — que, como observamos anteriormente, é um elemento recorrente na obra poética de Azevedo. Porém, enquanto nas obras que se aproximam do romantismo idealista essa elevação se dá pela sublimação do corpóreo e pela consequente exacerbação da espiritualidade, aqui o sinal se inverte, de forma que, como veremos, o princípio feminino atrativo conduz à elevação e ao sublime por meio de uma potencialização da matéria e do corpo.

5.2.3 A queda do Eterno-Feminino

Afirmei anteriormente que as mulheres que figuram na obra de Álvares de Azevedo são, com frequência, representações extremadas do Eterno-Feminino goetheano. Goethe atribuía ao impulso criador que move o gênio em todas as realizações humanas um caráter feminino, por sua capacidade de gerar o novo e pela atratividade ascensional que tal capacidade exerce sobre a humanidade, movendo-a rumo à superação dos limites do tempo. Na obra de Azevedo esse princípio é extremado porque o zênite a que a figura feminina se alça situa-se em altitudes inalcançáveis, de forma que o ideal poético elevado estará fadado, em última instância, à esterilidade. Como resultado, o Eterno-Feminino, no conjunto da obra alvaresiana, é cindido em duas formas atrativas opostas, uma zenital — identificada com a poesia idealista — outra nadiral — associada ao ceticismo dos versos identificados com o byronismo e também à prosa materialista.

Em *Noite na taverna*, encontramos manifestações desse peculiar princípio atrativo do submundo em figuras femininas que alteram a consciência de mundo dos protagonistas — e por vezes o seu destino —,

como Ângela ou Giórgia; ou então naquelas que, a exemplo da prostituta moribunda de *Macário*, transmutam-se em matéria inerte, gerando em seus amantes uma súbita consciência de que a vida é fenômeno físico antes de ser metafísico; tal é o caso da musa cataléptica do materialista Solfieri ou da amante marinha do cético Bertram.

Mas há outro grupo de figuras femininas atrativas que, alçadas a uma posição elevada — de acordo com as percepções que os personagens narradores têm delas —, e identificadas, por vezes à força, com o ideal poético romântico, são em consequência desse mesmo ato de elevação lançadas ao nadir binômico, num procedimento de cruel ironia. É o caso, por exemplo, de Nauza: descrita inicialmente como uma “beleza Romana, como que feita ao molde das belezas antigas” (AZEVEDO, 2006, p.129), ao final não passa de cadáver tornado repulsivo pela putrefação, que o narrador descreve nestes termos: “Não era aquela estátua alvíssima de outrora, as faces macias e o colo de neve... era um corpo amarelo...” (AZEVEDO, 2006, p.137-138). O motivo é recorrente, e a formulação alvaresiana parece ecoar hoje, por exemplo, em afirmação de Rilke atualizada por importante filósofo contemporâneo: “...a beleza é o último véu que cobre o horrível” (citado por ZIZEK, 2009, p.99).

Figurações da criação poética romântica, essas imagens femininas são, por vezes, usurpadas de suas posições iniciais elevadas e movem-se para o polo binômico baixo. Exemplo deste último caso é o de Giórgia. Inicialmente uma figura etérea e virginal, apenas sentida por Johann como uma presença gozosa quase incorpórea — posto que sequer é vista pelo protagonista da narrativa, que a encontra em completa escuridão —, ela posteriormente se transfigura, adquirindo corpo e materialidade; inclusive, assume o protagonismo do último segmento da novela ao adentrar a taverna após findado o ciclo das narrativas e executar sua vingança contra o narrador que acabara de contar sua história.

Embora Giórgia, a virgem, depois de destituída de sua posição elevada pela ação espúria de um dos narradores seja, tanto quanto outras mulheres da novela, representada apenas pela impressão que persiste na memória de Johann, Giórgia, a prostituta, é a única das personagens femininas de *Noite na taverna* a ter existência independente da subjetividade dos personagens masculinos. Até mesmo seu destino trágico, ainda que uma decorrência do evento que originalmente resultou em sua queda, é determinado pela sua própria iniciativa: ela vai decididamente ao encontro da morte depois do acerto de contas com o passado. Além disso, leva consigo Arthur, seu antigo romance idílico e também vítima da ação de Johann, após resgatá-lo da espécie de transe enólico em que se encontrava sob a identidade de Arnold-o-Loiro.

Giórgia é expressão da conotação contestadora de *Noite na taverna* aludida por Karin Volobuef (2014, p.6). Ainda que a vingança desferida pela prostituta possa desempenhar, na narrativa, uma função catártica, pois ela põe em curso uma purgação em que se suprimem ao mesmo tempo o antigo malfeitor, a mão que o executa e o amor do passado, a ordem dos valores, que fora invertida pelos personagens libertinos (CUNHA, 2006, p.199), jamais é resgatada. Ao contrário, uma vez que o passado idílico e o ideal de beleza pura e virginal se perderam para sempre, a única possibilidade de redenção — e devemos entender aqui a redenção pela criação literária — continua sendo a morte e a transgressão. Segundo Cilaine Cunha, a transmutação de Giórgia e seu ato de vingança confirmam “o fim do mundo e da arte regidos pela virtude” (CUNHA, 2006, p.199). Ainda de acordo com ela:

Num círculo duplamente vicioso, a transmutação de Giórgia funciona tanto como reação à degradação da vida e da arte pela fatalidade do acaso quanto, num movimento inverso, como fator desencadeador da degradação moral no mundo e na arte, já que a antiga beleza pura e virgem se encobriu do ‘invólucro salobre’. (CUNHA, 2006, p.199)

Nesse aspecto, o desfecho conduzido por Giórgia é uma afirmação da poética da queda concebida por Azevedo, a qual, como declarei anteriormente, decorre da constatação de que a poesia romântica propensa à elevação anímica e comprometida com um projeto moralizador não dá conta de representar a vida em seus múltiplos aspectos e que, conseqüentemente, a arte e a literatura necessitam de um reencontro com a realidade circundante em toda a sua crueza. Esse reencontro é viabilizado pelo aprofundamento da obra alvaresiana, em particular de sua obra em prosa, nos aspectos lúgubres, violentos e perversos da experiência humana.

Uma vez que o mundo e a arte que busca representá-lo não são, de fato, movidos pela virtude, e uma vez que o transcurso do tempo caminha inexoravelmente para o desengano, é necessário expor aquilo que se esconde sob os véus diáfanos da beleza imaculada e celestial enaltecida pela poesia romântica. Nesse desvelamento, no ato de exhibir o que há de horrível sob a máscara da elevação estética e, por meio disso, expor as contradições do projeto romântico hegemônico, é que reside o caráter contestador de *Noite na taverna*. Os comensais sentados à mesa da taverna, não por acaso, são todos, excetuando-se Johann, o aventureiro byroniano, intelectuais ligados à cultura: poetas, pintores, homens letrados. Por meio deles é que Azevedo insere a reflexão sobre o pensamento estético predominante em sua época. Isso é particularmente notável, como veremos, nas narrativas de Gennaro e Claudius Hermann, personagens que, cada um à sua maneira, remetem à crítica alvaresiana ao Romantismo (Hermann frequentemente recebe a pecha de romântico por parte de seus zombeteiros companheiros de taverna) e ao que o poeta via como um esvaziamento da arte e da poesia.

5.2.4 A arte da infâmia

No discurso em que afirma ser *ananké*, a necessidade, o princípio que verdadeiramente conduz a humanidade pelo mundo material, Bertram faz uma curiosa escolha de palavras ao caracterizar o gozo erótico, quando reduzido à realidade lodosa da matéria: “E dizer que tudo o que há de mais divino no homem, de mais santo e perfumado na alma se infunde no lodo da realidade, se revolve no charco e acha ainda uma convulsão infame para dizer — sou feliz!” (AZEVEDO, 2006, p.125). A felicidade suprema que o Romantismo vincularia à realização amorosa, é aqui reduzido ao breve espasmo convulso de um momento de gozo, análogo à contração do verme no fundo lamacento de um charco — uma imagem, a propósito, que Azevedo emprega repetidas vezes para se referir ao materialismo na literatura (AZEVEDO, 2000, p.699; 2006, p.125, entre outros). Há um claro tom de desengano na fala de Bertram, de desmascaramento e queda. A águia sublime do amor cortês, que eleva a criatura amada a altitudes estratosféricas, subitamente desmorona “no lodo das charneças” (AZEVEDO, 2006, p.125), e a devoção por uma figura feminina santificada, sob o domínio da matéria e da fisiologia, de pronto dá lugar a uma “convulsão infame” (AZEVEDO, 2006, p.125).

O adjetivo *infame*, aqui utilizado para qualificar como abjeto esse gozo vermicular que atende mais aos ditames de *Ananké* que ao enlevo sublime da alma romântica, ocorre reiteradamente em *Noite na taverna*. Além desta primeira ocorrência na argumentação de Bertram, o adjetivo será empregado duas vezes em referência a Gennaro, três vezes a Claudius Hermann e uma vez a Johann. Quanto ao substantivo correspondente, *infâmia*, ocorre duas vezes na narrativa de Johann e nada menos de cinco na de Claudius Hermann.

Essa persistente imputação de infâmia, que por certo não tem o objetivo moralizador de alertar sobre os malefícios de um comportamento eticamente reprovável, indica antes que um tom intensamente crítico permeia as narrativas em questão. O que elas têm em comum, além da recorrência dos termos apontados, é o fato de que seus protagonistas arrebatam, de maneira violenta, dissimulada ou traiçoeira, as mulheres por eles eleitas como objeto de desejo e figura atrativa: algo extremamente significativo, à luz da obra de um autor que, como já afirmei anteriormente, promove a interseção entre as esferas da poesia e da crítica. E tanto mais quando levamos em conta que, como destaquei no segmento anterior, as figuras femininas frequentemente aparecem na obra de Azevedo como corporificações do princípio atrativo associado à criação artística e poética.

A narrativa de Gennaro é bastante elucidativa quanto a esse aspecto. O personagem apresenta-se como um pintor que, na juventude, fora aprendiz de um artista respeitado, descrito por ele com as seguintes palavras: “Godofredo Walsh era um desses velhos sublimes, em cujas cabeças as cãs semelham o diadema prateado do gênio” (AZEVEDO, 2006, p.129). Pode-se ver que, apesar da idade avançada, o mestre pintor não se enquadra no perfil de desengano, decrepitude e descrença na capacidade de criação humana que, conforme comentei anteriormente, seria o destino último da existência humana segundo o imaginário libertino da *Noite na taverna*. Embora idoso, Walsh é casado com Nauza, “uma beleza de vinte anos” (AZEVEDO, 2006, p.129), outrora a modelo de seus quadros; mulher que é descrita como uma corporificação do padrão estético clássico: “uma beleza Romana, como que feita ao molde das belezas antigas” (AZEVEDO, 2006, p.129). Walsh, portanto, é um classicista que aparentemente escapa ao niilismo que se apodera das almas no decorrer de uma vida governada por miséria e loucura, pela via sublime da arte.

Gennaro, por sua vez, no período em que a narrativa transcorre, é ainda um rapaz mal saído da adolescência:

Eu era lindo então! que trinta anos lá vão! que ainda os cabelos e as faces me não haviam desbotado como nesses longos quarenta e dois anos de vida! Eu era aquele tipo de mancebo ainda puro do ressumbrar infantil, pensativo e melancólico como o Rafael se retratou no quadro da galeria Barberini. Eu tinha quase a idade da mulher do mestre. — Nauza tinha vinte — e eu tinha dezoito anos. (AZEVEDO, 2006, p.130)

Ao contrário de seu mestre, o personagem narrador encontra-se, então, naquela etapa do tempo individual regido “pelos atributos [da] alegria, espontaneidade e ingenuidade” (CUNHA, 2014, p.124). O caso amoroso que se entabula entre ele e Laura, a filha do mestre pintor que, “corada como uma rosa, e loira como um anjo” (AZEVEDO, 2006, p.130), poderia ser a figura feminina idolatrada pelo eu-lírico de um dos primeiros poemas de Azevedo, dificilmente poderia se considerar idílico. Embora Gennaro inicialmente manifeste sentimentos castos e fraternos em relação a ela, a expectativa do enlevo romântico puro e espiritualizado que a atitude infantil de Laura anunciava logo se desfaz por iniciativa desta:

Uma manhã — eu dormia ainda — o mestre saíra e Nauza fora à igreja — quando Laura entrou no meu quarto e fechou a porta: deitou-se a meu lado. Acordei — nos abraços dela.

O fogo de meus dezoito anos, a primavera virginal de uma beleza, ainda inocente, o seio seminu de uma donzela a bater sobre o meu: isso tudo ao despertar dos sonhos alvos da madrugada, me enlouqueceu... (AZEVEDO, 2006, p.130)

O sentimentalismo que se anunciava subitamente adquire intensa materialidade, e o idílico cede diante do erótico.

A maneira como o caso amoroso se inicia e se finda expõe a característica mais significativa do personagem: sua quase absoluta passividade. Gennaro sofre as ações dos demais personagens da sua narrativa sem qualquer oposição, raramente tomando alguma iniciativa, e via

de regra cumprindo as determinações a ele impostas pelos que transitam em seu entorno. Declara-se a Nauza, é verdade, mas sua bravura fugaz quase soçobra em decorrência de certa presunção de fracasso típica do personagem (“meu amor é uma loucura, minha vida é uma desesperança”) (AZEVEDO, 2006, p.132).

Essa passividade com laivos de cinismo se expõe de maneira flagrante quando Laura anuncia estar grávida: a reação de Gennaro é um sonoro e reiterado silêncio, cujo resultado será a morte da jovem após um aborto de consequências fatais. Quando Walsh, por fim, descobre a dupla traição perpetrada por seu aprendiz, o fato de este ter provocado a morte de sua filha e se tornado amante de sua esposa, leva o rapaz à beira de um precipício, sobre um rio, e proclama sua condenação. A reação de Gennaro, novamente, é de aceitação submissa do destino que lhe é imposto:

Eu estava ali pendente junto à morte. Tinha só a escolher o suicídio ou ser assassinado. Matar o velho era impossível. Uma luta entre mim e ele fora insana. Ele era robusto, a sua estatura alta, seus braços musculosos me quebrariam como o vendaval rebenta um ramo seco. Demais, ele estava armado. Eu — eu era uma criança débil: ao meu primeiro passo ele me arrojaria da pedra em cujas bordas eu estava... só me restaria morrer com ele — arrastá-lo na minha queda — Mas para quê? (AZEVEDO, 2006, p.136)

A quase morte do personagem não modifica, ao menos de imediato, sua disposição passiva e submissa. Ao se recuperar, após ser encontrado preso a um galho junto ao rio e recolhido a uma cabana de camponeses, seu primeiro pensamento é apresentar-se perante Walsh e implorar seu perdão:

Era depois de um dia e uma noite de delírios que eu acordara. Logo que sarei, uma ideia me veio: ir ter com o mestre. Ao ver-me salvo assim daquela morte horrível, pode ser que se apiedasse de mim, que me perdoasse, e então eu seria seu escravo, seu cão, tudo o que houvesse mais abjeto num homem que se humilha — tudo! — contanto que ele me perdoasse. (AZEVEDO, 2006, p.137)

A disposição submissa de Gennaro, curiosamente, cessa de imediato quando ele se depara com um punhal caído na estrada: a arma de Walsh.

[...] no caminho topei um punhal. Ergui-o. Era do mestre. Veio-me então uma ideia de vingança e de soberba. Ele quisera matar-me, ele tinha rido à minha agonia, e eu havia de ir chorar-lhe ainda aos pés para ele repelir-me ainda, cuspir-me nas faces, e amanhã procurar outra vingança mais segura. Eu humilhar-me quando ele me tinha abatido! Os cabelos me arrepiaram na cabeça, e suor frio me rolava pelo rosto. (AZEVEDO, 2006, p.137)

Embora o personagem pareça abandonar bruscamente sua atitude servil e assumir uma outra persona, sanguinária e vingativa, não é exatamente isso que acontece — e o fato de, ao chegar à residência de Walsh, encontrá-lo anticlimaticamente morto, juntamente com Nauza, confirma a impotência de Gennaro, sua impossibilidade de executar um ato capaz de mudar os rumos da vida e da arte. O jovem aprendiz de pintor padece de um tipo de esterilidade já denunciada por Macário, durante a cena intitulada “Numa sala”, quando o protagonista discute com seu amigo Penseroso sobre os rumos da poesia. Macário fala, então, sobre certa categoria de artistas que, seguidores de modelos já instituídos, são incapazes de criar o novo:

Músicos — nunca serão Beethoven nem Mozart. Escritores — todas as suas garatujas não valerão um terceto de Dante. Pintores — nunca farão viver na tela uma carnação de Rubens ou erguer-se no fresco um fantasma de Michelangelo. É a miséria das misérias. Como uma esposa árida tressuam e esforçam-se debalde para conceber. Todos os dias acordam de um sonho mentiroso em que creram sentir o estremecer do feto nas entranhas reanimadas. (AZEVEDO, 2006, p.78)

No contexto da discussão com Penseroso, que por sua vez defende a poesia sentimental, religiosa e nacionalista do nosso primeiro romantismo (“Por que antes não cantou a sua América como Chateaubriand e o poeta da Virgínia, a Itália como a Mignon de Goethe, o Oriente como Byron, o amor dos anjos como Thomas Moore, o amor das virgens como Lamartine”)

(AZEVEDO, 2006, p.78), Azevedo confronta a literatura instituída, que sob a égide do nacionalismo literário estabelece parâmetros a serem cumpridos pelas belas letras. Porém, Gennaro poderia facilmente ser tomado como exemplo daquilo a que Macário se refere: o pintor descende de uma cepa privada de sementes. Seu romance com Laura resulta não apenas estéril, mas também fatal para sua jovem parceira, e pode-se dizer que, com sua recusa a pronunciar sequer uma palavra que pudesse desafiar o velho mestre, ele mata a arte nascente. Já sua obsessão por Nauza, esposa e modelo da beleza clássica cultivada por Walsh, reflete o desejo de usurpar a arte do velho pintor, assimilar sua estética e reproduzi-la como modelo a ser seguido de maneira acrítica e submissa, e é nisso que consiste sua infâmia. Ele também poderia ser evocado para ilustrar o conselho dirigido por Macário a Penseroso: “Não escutes essa turba embrutecida no plagiar e na cópia. Não sabem o que dizem esses homens que para se apaixonar pelo canto esperam que o hosana da glória tenha saudado o cantor. São estéreis em si como a parasita” (AZEVEDO, 2006, p.78).

A narrativa do poeta Claudius Hermann é, também, resultado da crítica alvaresiana ao Romantismo. A filiação romântica de Hermann evidencia-se tanto pela maneira altamente idealizada com que a figura feminina é por ele representada, quanto pelo modo bastante irônico — zombeteiro mesmo — com que seus companheiros de taverna a ele se dirigem, salientando a contradição entre sua veia poética e seu modo de vida libertino e hedonista. Assim, por exemplo, quando Hermann é exortado a também contar sua história de sangue e corrupção, Johann dispara: “Claudius sonha algum soneto ao jeito de Petrarca, alguma auréola de pureza como a dos espíritos puros da *Messíada*!” (AZEVEDO, 2006, p.139). A alusão a Petrarca e a Klopstock demarca a propensão do personagem à idealização da figura feminina e seu ideal romântico de pureza e elevação anímica. Por outro lado, não escapa aos seus companheiros materialistas e libertinos a

contradição entre tal postura poética e o sensualismo hedônico de Hermann. Quando, por exemplo, o personagem narra a primeira vez que avista brevemente Eleonora nas corridas de cavalos, descrevendo-a com imagens de grande pureza e elevação moral, um dos comensais prontamente escarnece: “Romantismo! deves estar muito ébrio, Claudius, para que nos teus lábios secos de Lovelace, e na tua insensibilidade de D. Juan venha a poesia ainda passar-te um beijo!” (AZEVEDO, 2006, p.141).

A zombaria dos demais libertinos diante da postura de Claudius Hermann acerca da poesia e do mundo indica a clara cisão entre a estética profundamente idealizada que ele adota — tão idealizada e diáfana que seu sentido se torna rarefeito — e a crueza do meio em que se encontra. Uma cisão que, como se verá, irá reproduzir-se na contradição entre a representação da figura feminina elevada a condição de ideal poético absoluto e a realidade perversa que se instala mediante a sua ação. A idealização extremada com que o personagem aborda a criação poética é exposta na passagem citada em seguida, na qual ele polemiza com Bertram, quando este volta sua visão cética de mundo à poesia, a qual segundo ele não passa de “Meio cento de palavras sonoras e vãs que um pugilo de homens pálidos entende, uma escada de sons e harmonias que àquelas almas loucas parecem ideias, e lhes despertam ilusões como a lua as sombras...” (AZEVEDO, 2006, p.142). Hermann opõe a esta declaração desencantada sua própria concepção da arte poética:

A poesia, eu to direi também por minha vez, é o voo das aves da manhã, no banho morno das nuvens vermelhas da madrugada, é o cervo que se rola no orvalho da montanha relvosa, que se esquece da morte de amanhã, da agonia de ontem em seu leito de flores! (AZEVEDO, 2006, p.142)

É de se notar como a conceituação poética de Hermann recorre a certa nebulização da paisagem semelhante à que, como observa Antonio Candido (2000, p.88), é característica de alguns poemas típicos da face Ariel

de Álvares de Azevedo. A poesia hermanniana confunde-se com a natureza, e esta se volatiliza em nuvens e orvalhos, compondo um cenário idílico que remete a uma ideia de natureza que se identifica mais com as sensações que evocam nos homens (NAXARA, 2004, p.261) que na realidade do mundo natural, no qual os cervos não se dão o luxo de esquecer a iminência da morte nem a agonia da luta pela sobrevivência.

Tal concepção poética, ainda que em grau extremo, é compatível com o projeto literário primeiro-romântico a ponto de permitir-nos reconhecer em Claudius Hermann uma corporificação do ideário associado a essa corrente literária, à qual a crítica de Álvares de Azevedo se dirige. Por meio de seus personagens, Azevedo acusa no ideário romântico a presença de uma rarefação de sentido:

Basta, Claudius! que isso que aí dizes ninguém o entende: são palavras, palavras e palavras, como o disse o Hamlet: e tudo isso é inânimo e vazio como uma caveira seca, mentiroso como os vapores infectos da terra que o sol no crepúsculo iria de mil cores, e que se chamam as nuvens, ou essa fada zombadora e nevoenta chamada poesia! (AZEVEDO, 2006, p.142)

O caso de Claudius Hermann é peculiar, pois embora ele compartilhe com os demais libertinos da taverna do mesmo vinho, da atitude epicurista e do gosto pelas histórias macabras — poderíamos mesmo dizer, do prosaísmo —, sua concepção de mundo, ao menos no que diz respeito à possibilidade de representação poética da realidade, navega a contrafluxo da tendência predominante entre os outros comensais. Enquanto Bertram, por exemplo, proclama que a realidade é a matéria (AZEVEDO, 2006, p.125), Hermann deposita suas crenças numa realidade erguida, espiritualizada, alcançável unicamente por meio da poesia, em que, a despeito da dissipação da vida mundana, é possível um retorno ao estado de pureza original, uma reversão ao tempo anterior à queda. Se, como afirma Cunha (2014, p.124) em trecho já citado, há na obra de Azevedo um progressivo despir-se de

ilusões com a passagem do tempo do indivíduo, de modo que a juventude é o período em que ainda é possível a crença na possibilidade de redenção e o envelhecimento resulta no despojamento de toda esperança, tendo como resultado a inversão dos valores morais, Hermann busca no ideal poético um tempo transcendental, em que a decrepitude moral se reverte porque o tempo individual perde o sentido.

A obsessão de Claudius Hermann por Eleonora é uma manifestação extrema da busca do personagem por esse ideal poético transcendental. Cilaine Cunha observa que as figuras femininas de *Noite na taverna* são construídas como alegorias “da beleza artística em processo de corrupção moral (e artística)” (CUNHA, 2014, p.127). Porém, a narrativa de Hermann é peculiar quanto a esse aspecto, pois se é verdade que Eleonora de fato passará pelo processo de corrupção e degradação moral a que a autora citada se refere em decorrência da ação do personagem masculino — ele a seda, estupra e rapta; e posteriormente convence-a a aceitar seu domínio mediante a ameaça da anatematização social que ela sofreria se retornasse ao convívio do marido —, é também ele que a investe da condição alegórica de ideal artístico feminino. É Hermann que a deposita no altar elevado do ideal poético atrativo romântico, posto que é somente sob o seu ponto de vista que a personagem se reveste das qualidades de imagem feminina celestial com que ele a descreve. A não ser no âmbito das representações que o personagem masculino constrói em torno da duquesa, ela demonstra ser uma mulher terrena e corpórea, dotada de uma vida mundana típica de sua classe social: a prática do hipismo, os bailes em companhia de seu marido, o duque Maffio. Do confronto entre essas duas figurações femininas antagônicas resulta um descompasso entre a imagem idealizada acalentada por Hermann e a mulher real aprisionada por ele, como se pode ver nesta passagem, em que, enquanto Eleonora, entre lágrimas,

implora pela sua libertação, Hermann ouve apenas uma voz melodiosa e bela, mas desprovida de significado:

Não sei que palavras se evaporavam daqueles lábios: eram perfumes, porque as rosas do céu só têm perfumes: eram harmonias, porque as harpas do céu só têm harmonias, e o lábio da mulher bela é uma rosa divina, e seu coração é uma harpa do céu. Eu a escutava, mas não a entendia: sentia só que aquelas falas eram muito doces, que aquela voz tinha um talismã irresistível para minh'alma, porque só nos meus sonhos de infante que se ilude de amores, uma voz assim me passara. (AZEVEDO, 2006, p.148)

É de se notar, aqui, como Hermann transita no caminho inverso ao proposto por Azevedo em seu Prefácio à *Lira dos vinte anos*. Enquanto neste texto fundador da poética binômica afirma-se que a poesia de aspirações elevadas passa por um esgotamento, o qual implica numa queda que é não apenas inevitável, mas desejável para que ela abra os olhos para a terra, ou seja, para que possa dar conta de representar a realidade material do mundo, Claudius Hermann desvia o seu próprio olhar da realidade (que em *Noite na taverna*, lembremos, é a matéria) e volta-os para um zênite místico e etéreo. Com isso, a narrativa de Hermann parece confirmar a definição cética de poesia proposta por Bertram. Ele impõe a Eleonora o papel de corporificar seu ideal poético elevado, mas ao fazê-lo destitui-a de sua identidade e suprime o sentido das palavras proferidas por ela, de forma que estas já não passam de “uma escada de sons e harmonias” (AZEVEDO, 2006, p.142). Ocorre, portanto, a mesma rarefação de sentido acusada anteriormente por Bertram, e a poesia que se pretende elevada, é posicionada num patamar excessivamente zenital (todas as sonoridades da voz de Eleonora emanam do céu), tornando-se estéril.

No contexto da Pedagogia Satânica que vincula as obras aqui em estudo, e com a qual Azevedo explora os aspectos mais prosaicos e materialistas, mundanos e céticos de seu projeto literário binômico, a história de Claudius Hermann — assim como a de Gennaro — denuncia a

insuficiência do modelo de arte elevada, anímica e moralizante que se instalara e propagara com o advento do Romantismo brasileiro. Ela denuncia, também, as contradições de um projeto literário que se impunha como hegemônico, mas padecia, de acordo com a perspectiva de Azevedo, de artificialismo e de exaustão de significado. Enquanto, para um intelectual como Gonçalves de Magalhães, intensamente comprometido com o projeto nacionalista romântico e com a corrente filosófica de orientação conservadora que se organizou em torno da escola eclética, “o poeta sem religião, e sem moral, é como o veneno derramado na fonte, onde morrem quantos aí procuram aplacar a sede” (GONÇALVES DE MAGALHÃES, 2014, p.2), Álvares de Azevedo busca demonstrar em sua prosa que, para que se possa de fato construir uma obra literária capaz de refletir sobre si própria e sobre a realidade do mundo, é preciso sorver o veneno prosaico do ceticismo, essa morte da qual nasce muitas vezes a vida.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cilaine Alves Cunha, discorrendo a respeito da apresentação da binomia no Prefácio à *Lira dos vinte anos*, afirma que esse princípio estético evidencia diferentes níveis de representação literária na obra de Álvares de Azevedo. Segundo a autora:

Enquanto na fundamentação de um 'mundo visionário e platônico' a imitação remete a esferas elevadas, ideais e inapreensíveis, após essa exposição a representação busca retratar, de forma diametralmente oposta, os elementos sensíveis do cotidiano prosaico, interpretando-os na chave de uma estilística baixa. (ALVES, 1998, p.129)

A explanação de Alves coloca lado a lado duas vertentes, em torno das quais a obra de Azevedo se configura como um conjunto dualista, e aponta uma divisão bem delimitada entre essas duas facetas, separando-as temporal (pois aponta uma sucessão entre elas) e espacialmente (pois acusa uma oposição diametral entre ambas). Tal bipartição é compreensível, considerando que, no trecho em questão, a autora refere-se ao Prefácio de *Lira dos vinte anos*, texto no qual o princípio binômico foi formulado por Álvares de Azevedo, e que subdivide o livro que o contém em duas partes claramente delimitadas, cada uma regida por uma das vertentes explicitadas por Alves.

O Prefácio em questão, porém, resulta declaradamente de um processo que então se encontrava em curso na obra poética de Álvares de Azevedo, decorrente da tomada de consciência quanto ao esgotamento do sentimentalismo que era então moeda corrente na literatura romântica. Como consequência dessa constatação, Azevedo (2000, p.190) manifesta sua intenção de explorar um *mundo novo*, diverso do universo visionário e platônico que gerara os versos reunidos na primeira parte da sua *Lira*. Um mundo em que o poeta é um ente dotado de carne e sangue, e seus versos, ainda que compostos com a matéria dos sonhos, são visões palpáveis de olhos bem

despertos para a terra em que se situam. A binomia alvaresiana, fruto da busca por materialidade empreendida pela poética de seu criador, permite que a matéria do mundo prosaico se torne, também, matéria da poesia.

Ainda que a binomia, tal qual formulada por seu propositor, de fato delimite a existência de dois extremos, um zenital e idealista e o outro nadiral e materialista, imediatamente ao ser formulada ela põe em marcha um movimento entre tais extremos. Não se trata de movimento unidirecional, orientado por um vetor entre as esferas da alta poesia e o baixo prosaísmo do cotidiano (ou vice-versa). O movimento impulsionado pelo advento da binomia traz em si ao ponto de chegada a memória do ponto de partida; traz a memória, também, do trajeto percorrido, de modo que a própria estrada que os interliga passa então a compor uma totalidade fluida, uma movência.

Esta tese partiu da proposição, apresentada por Antonio Candido (2006, p.21-22) no ensaio *Educação pela noite*, de que o drama teatral *Macário* e *Noite na taverna*, novela de múltiplas narrativas, formam um díptico. Juntas, atendendo ao que o crítico muito apropriadamente caracterizou como uma Pedagogia Satânica, ambas as obras compõem uma espécie de anti-*Bildungsroman* que conduz seu jovem protagonista não à integração com o universo da vida burguesa, mas sim ao desenvolvimento de uma visão crítica e cética sobre esse mesmo universo.

Tomados em conjunto, drama e novela adotam uma perspectiva materialista, pois atendem à necessidade, já expressa por seu autor no Prefácio à *Lira dos vinte anos*, de uma poética que dê conta de representar o prosaísmo cotidiano e a materialidade do real.

Macário é particularmente elucidativo quanto a esse aspecto. A obra dramática de Álvares de Azevedo lança mão do tema recorrente na literatura mundial — e particularmente caro ao Romantismo — da relação entre homem e demônio como figuração da criação poética. Porém, o pacto tácito que se estabelece entre o protagonista e Satã, como vimos, difere de outras manifestações do tema fáustico porque adota a perspectiva da

relação entre um tutor e seu pupilo. Satã atua como uma espécie de mentor ou mistagogo, porém os mistérios em que introduz Macário são terrenos, carnavais e sensoriais, e não espirituais. O demônio de Azevedo pertence à mesma linhagem infernal que gera o diabo criador do universo físico descrito de forma irônica por Vilém Flusser (2008).

Tendo tais aspectos em mente, é possível afirmar que o díptico formado por *Macário* e *Noite na taverna* é expressão do projeto empreendido por Álvares de Azevedo de, como afirma Antonio Candido (2000, p.83), “dar categoria poética ao prosaísmo cotidiano”. Vejamos como esse reencontro entre o poético e o prosaico é representado, na obra alvaresiana, acompanhando as movências do protagonista de *Macário*, até o ponto de interseção entre esta obra e a *Noite na taverna*:

- a) No início do drama composto por Azevedo, *Macário* ostenta uma postura a-poética, resultante de seu desengano em relação ao sentimentalismo romântico. Quando Satã, como evidente provocação, pergunta-lhe sobre sua relação com a poesia, o personagem responde com uma veemente negativa, afirmando um prosaísmo exacerbado.
- b) O prosaísmo do personagem, porém, contrasta com o ideal amoroso extremamente elevado que ele confessa nutrir. Tal ideal se revela na forma de uma figura feminina imponderável, uma virgem absoluta, jamais conspurcada por qualquer contato com a matéria impura do mundo. Como as figurações femininas atrativas na obra de Azevedo são, via de regra, representações da criação poética, podemos interpretar a mulher concebida pelos devaneios sentimentais de Macário como um signo icônico do ideário romântico. Sua elaboração no discurso de Macário expõe o dualismo fundamental da poética alvaresiana: o prosaísmo ostentado pelo personagem contrasta com o ideal

poético ultra-elevado, mas resulta de uma reação à imponderabilidade — e portanto esterilidade — desse ideal.

- c) A interferência de Satã empenha-se em revelar ao personagem a materialidade como fonte de criação poética. O primeiro passo nesse sentido se dará a partir de uma narrativa do próprio Macário, em que, como contraponto à imagem feminina imaculada anteriormente descrita, ele confessa uma aventura amorosa pregressa com uma prostituta às vésperas da morte. Satã faz ver que a consumação do amor quase necrófilo com essa mulher em processo de mineralização poderia ter desempenhado um papel regenerador. Em outras palavras, ele defende que a matéria — pois o cadáver é ser tornado matéria bruta —, em todo o seu prosaísmo, pode ser fonte da criação poética e sua representação se apresentaria, então, como antídoto à rarefação de sentido que se apoderara da poesia romântica.
- d) A segunda parte da peça tem como ponto central a discussão que se estabelece entre o protagonista e seu amigo Penseroso. O embate verbal que tem lugar entre eles dá voz a duas visões conflitantes acerca da poesia romântica. A conversa gira em torno dos versos de um certo poeta americano (a cena se passa na Itália) de estética sombria e cética. Macário, demonstra ter descoberto, sob os auspícios de Satã, as possibilidades de criação poética que se encontram além do sentimentalismo romântico (“e o ceticismo não tem sua poesia?” (AZEVEDO, 2006, p.75), pergunta ele em dado momento). Quanto a Penseroso, seu discurso ecoa muitas das ideias do Romantismo brasileiro, sobretudo aquelas ligadas ao pensamento eclético: a defesa da literatura de papel moralizador, a representação privilegiada da natureza como índice de grandeza épica, o

nacionalismo. A cena em questão é de extrema importância na obra alvaresiana, não apenas por demarcar o posicionamento do autor e seu projeto literário perante o ideário romântico predominante no período, mas também por oferecer um dos mais representativos exemplos do caráter autorreflexivo da produção do autor.

- e) A morte de Penseroso pode ser interpretada como a demarcação do território que passa a ser ocupado pela criação poética alvaresiana em relação ao Romantismo brasileiro de orientação eclética, que representa o projeto literário e cultural hegemônico do Segundo Reinado. De acordo com Antonio Candido (2006, p.19), esse é o momento do díptico *Macário/Noite na taverna* em que a reflexão, que até então dava o tom do drama composto por Azevedo, dará lugar à ação. Trata-se de uma ação que se destina a explorar as fronteiras indistintas nas quais, segundo as palavras de Álvares de Azevedo (2006, p.18), “para o homem e começa o animal, [...] cessa a alma e começa o instinto — onde a paixão se torna ferocidade” (AZEVEDO, 2006, p.18). Candido afirma que: “[...] morto Penseroso, isto é, perdida a possibilidade de pureza e ideal, resta essa via feroz onde o homem procura conhecer o segredo da sua humanidade por meio da desmedida, na escala de um comportamento que nega todas as normas” (CANDIDO, 2006, p.19).

A desmedida apontada pelo crítico em *Noite na taverna* tem, segundo Karin Volobuef (2014, p.6), caráter contestador. É por meio da representação de situações extremas, em que predominam os instintos e impulsos sobre a razão, e da ambientação lúgubre e sombria das narrativas macabras que compõem a novela que Azevedo questiona as convenções literárias — e sobretudo sociais — de seu tempo.

No prefácio ao poema dramático *O Conde Lopo*, Azevedo (2000, p.375) assume a postura defendida, a partir do Romantismo europeu, particularmente por Théophile Gautier, em favor da autonomia da arte e da literatura. Ao declarar, no texto mencionado, que “o fim da poesia é [...] o belo” (AZEVEDO, 2000, p.375), Azevedo afirma a liberdade de criação poética, sobretudo contra os defensores da arte com fins moralizadores. Estes últimos, no Brasil, tiveram como principais representantes os primeiros românticos integrantes da escola eclética, que reclamavam para a literatura a missão de exercer um papel formador do caráter de um povo.

Azevedo contrapõe-se ao ideário primeiro-romântico brasileiro, afirmando não apenas a primazia da estética sobre a moral, mas também que todas as coisas que integram a experiência humana são assunto da grande literatura, e que não há, no âmbito da experiência humana, território vedado à criação literária. A matéria prosaica do mundo torna-se, então, matéria-prima da criação poética.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. **Como e porque sou romancista**. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000311.pdf>>. Acesso em: 31 jul. 2014.
- ALVES, Cilaine. **O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica**. São Paulo: Edusp: Fapesp, 1998.
- ANDRADE, Mário de. Amor e medo. In: AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. **Obra completa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. **Cartas de Álvares de Azevedo**. São Paulo: Academia Paulista de Letras, 1976.
- _____. **Macário/Noite na taverna**. Org. posfácio e notas de Cilaine Alves Cunha. São Paulo: Globo, 2006.
- _____. **Obra completa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Ap. Org. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão**. 2.ed. Trad. Márcio Seligman-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- CADALSO, José. **Noches lugubres**. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/noches-lugubres--0/html/fedb0ff6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html#l_1_> Acesso em: 23 dez 2014.
- CAMPOS, Ivan Pérsio de Arruda. O último poema do Imperador Adriano. **Cadernos de Literatura em Tradução**, n.7, p.257-260, 2006.
- CANDIDO, Antonio. Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban. In: AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. **Obra completa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- _____. **A educação pela noite**. 5.ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. **Formação da literatura brasileira** (momentos decisivos). São Paulo: Livraria Martins, 1959a. v.1.
- _____. **Formação da literatura brasileira** (momentos decisivos). São Paulo: Livraria Martins, 1959b. v.2.
- _____. **O romantismo no Brasil**. 2.ed. São Paulo: Humanitas/FFLCHISP, 2004.
- CASTELLO, José Aderaldo. Os pródromos do romantismo. In: COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 3.ed. rev. aum. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: EDUFF, 1986. v.3. p.37-69.

CUNHA, Cilaine Alves. A fundação da literatura brasileira em *Noite na taverna*. **Itinerários - Revista de Literatura**, Araraquara, n.22, 2004. Disponível em: <<http://piwik.seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/download/2784/2520>>. Acesso em: 6 dez. 2014.

_____. Posfácio: interseção de *Macário* e *Noite na taverna*. In: AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. **Macário/Noite na taverna**. Org. posfácio e notas de Cilaine Alves Cunha. São Paulo: Globo, 2006.

CUNHA, Fausto. **O Romantismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

ETTE, Ottmar. **Literatura en movimiento**. Trad. Rosa María S. de Maihold. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.

_____. Literatura como saber sobre a vida, Estudos Literários como Ciência da Vida? In: _____. **SaberSobreViver**. A (o)missão da filologia. Trad. (coord.): Rosani Umbach; Paulo Astor Soethe. 2015. Digitado.

FLUSSER, Vilém. **A história do diabo**. 3.ed. São Paulo: Annablume, 2008.

GARMES, Hélder. **O romantismo paulista**. Os *Ensaaios Literários* e o periodismo acadêmico de 1833 a 1860. São Paulo: Alameda, 2006.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**. Uma tragédia. Primeira parte. Trad. Jenny Klabin Segall. Apres. com. notas de Marcus Vinicius Mazzari. 3.ed. São Paulo: Ed. 34, 2007a. Edição bilíngue.

_____. **Fausto**. Uma tragédia. Segunda parte. Trad. Jenny Klabin Segall. Apres. com. notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Ed. 34, 2007b. Edição bilíngue.

_____. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Trad. Nicolino Simone Neto. Apres. Marcus Vinicius Mazzari. 2.ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.

GOMES, Ednaldo Cândido Moreira. **Além da Escrava Isaura**: o pensamento crítico de Bernardo Guimarães. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/042/EDNALDO_GOMES.pdf>. Acesso em: 2 set. 2013.

GONÇALVES, Márcia Cristina Ferreira. **O belo e o destino**. Uma introdução à filosofia de Hegel. [s.l.]: Edições Loyola, 2001.

GONÇALVES DIAS, Antônio. **Leonor de Mendonça**. [s.l.]: Imprensa Nacional, 1957. Disponível em: <<http://www.brasileiro.ru:8100/e-Books/Goncalves%20Dias/Leonor%20de%20Mendonca/Leonor%20de%20Mendonca.pdf>>. Acesso em: 23 set. 2014.

GONÇALVES DE MAGALHÃES, Domingos José. **Suspiros Poéticos e Saudades**. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/suspiros_poeticos.pdf>. Acesso em: 22 set. 2014.

INGARDEN, Roman. **As funções da linguagem no teatro**. Trad. J. Guinsburg. In: GUINSBURG, Jacob; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (Orgs.) **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988. p.151-61.

INNOCÊNCIO, Francisco Roberto Szezech. **Um Fausto e seu Mefistófeles**: o mito de Fausto na obra *Macário*, de Álvares de Azevedo. 2007. 174 fls. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 2007.

LAUS, Lausimar. **A presença cultural da Alemanha no Brasil**. Florianópolis: Editora Lunardelli, [s.d.].

LOPES E SILVA, Marciano. A narrativa de efeito final epifânico: a permanência de uma arquitetura romântica. **Acta Scientiarum. Language and Culture**, Maringá, v. 34, n. 1, p. 59-67, Jan.-June, 2012. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/viewFile/6597/pdf>> Acesso em: 25 abr. 2014.

MACHADO, Ubiratan. **A vida literária no Brasil durante o romantismo**. 2.ed. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. **Poesia e vida de Álvares de Azevedo**. São Paulo: Editora das Américas, 1962.

NAXARA, Márcia Regina Capelari. **Cientificismo e sensibilidade romântica**: em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX. Brasília: Editora Univesidade de Brasília, 2004.

NOVALIS (Friedrich von Hardenberg). **Pólen**: fragmentos, diálogos, monólogo. Trad. e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.

PAIM, Antônio. **A escola eclética**. Estudos complementares à História das ideias filosóficas no Brasil. v.IV. 2.ed. rev. Londrina: Cefil, 1999.

PAIXÃO, Alexandro Henrique. Sobre a cidade no romantismo brasileiro. **Baleia na rede**, v. 1, n. 8, 2012. Disponível em: <<http://200.145.171.5/ojs-2.2.3/index.php/baleianarede/article/view/1766>>. Acesso em: 22 ago. 2014.

PAIXÃO, Grace Alves da. Reflexões sobre a poesia e seu tempo: "*Ce siècle est grand et fort*", de Hugo, e "*Au lecteur*", de Baudelaire, duas visões sobre o século XIX francês. **Caligrama**, Belo Horizonte, v.18, n.1, p.185-214, 2013.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. 12.ed. Lisboa: Edições Ática, 1978.

PRADO, Décio de Almeida. O demônio de Álvares de Azevedo. **Folha de S. Paulo**. Mais!. 22 de out. de 1995.

PRAZ, Mário. **A carne, o diabo e a morte na literatura romântica**. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas (SP): Unicamp, 1996.

RIBEIRO, Santiago Nunes. Da nacionalidade da litteratura brasileira. **Minerva brasiliense**, v.1, 1843, p.7-14. Disponível em:
<<http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=703095&PagFis=16&Pesq=>>
=> Acesso em: 12 jun. 2014.

ROCHA, Hildon. **Alvares de Azevedo, anjo e demônio do romantismo**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1982.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Romantismo**: uma questão alemã. Trad. Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SANTOS, Natália Gonçalves de Souza. **O pensamento crítico de Álvares de Azevedo por meio de seus prefácios**: antagonismo e dissolução. 2012. 126fls. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SANTOS, Wellington de Almeida. Álvares de Azevedo e a ironia romântica. In: AZEVEDO, Manoel Antonio Álvares de Azevedo. **Obra completa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

SCHEEL, Márcio. **Poética do romantismo**: Novalis e o fragmento literário. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

SILVA, Rafael Souza. **Discursos simbólicos da mídia**. [s.l.]: Edições Loyola, 2005.

SOARES, Macedo. Jovens escriptores e artistas da academia de S. Paulo, em 1859. **Revista popular**, Rio de Janeiro, anno 1, tomo 2, p.376-379, 1859.

SOETHE, Paulo Astor. Espaço literário, percepção e perspectiva. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, v.15, n.1, 2012. Disponível em:
<<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1398>>. Acesso em: 14 maio 2014.

SQUIRES, Matthew Lorin. **The Byronic myth in Brazil**: cultural perspectives on Lord Byron's image in Brazilian Romanticism. 2005. 156 fls. Tese (Master of Arts) – Department of English, Brigham Young University, Provo, Utah. 2005. Disponível em:
< <http://scholarsarchive.byu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1288&context=etd>>
Acesso em: 11 jul. 2014.

SÜSSEKIND, Flora. Colombo e a épica romântica brasileira. **Revista USP**, São Paulo, n.12, 1992, p. 131-142. Disponível em:
<www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25583/27325>. Acesso em: 12 jul. 2014.

VOLOBUEF, Karin. E.T.A. Hoffmann e o Romantismo brasileiro. **Forum Deutsch**, Rio de Janeiro, v. 6, 2002, p. 103-113. Disponível em:
<<http://www.apario.com.br/forumdeutsch/revistas/vol6/eta.PDF>>. Acesso em> 27 abr. 2014.

_____. **Frestas e arestas**: a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

WILLIAMS, Raymond. Trad. Paulo Henriques Britto. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZIZEK, Slavoj. **Lacrimae rerum**. Ensaios sobre o cinema moderno. São Paulo: Boitempo, 2009.

BIBLIOGRAFIA RECOMENDADA

ACKERMANN, Fritz. **A obra poética de Antônio Gonçalves Dias**. Trad. Egon Schaden. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura; Comissão de leitura, 1964.

ALMEIDA, Arlenice. Uma noite contra o espírito burocrático. In: AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. **O banquete de Caliban**. Edição comentada de *A noite na taverna* de Álvares de Azevedo. 2.ed. São Paulo: Selinunte Editora, 1994. p.109-116.

AMORA, Antônio Soares. **Classicismo e romantismo no Brasil**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura: Comissão de Literatura, 1966.

ANDERSON, Benedict. Trad. Denise Bottman. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARMSTRONG, Nancy. A moral burguesa e o paradoxo do individualismo. In: MORETTI, Franco (org.). **O romance**. 1. A cultura do romance. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p.335-374.

AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. **O banquete de Caliban**. Edição comentada de *A noite na taverna* de Álvares de Azevedo. 2.ed. São Paulo: Selinunte Editora, 1994. p.109-116.

____. **O livro de Fra Gondicario**. [s.d.] Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Seção de Manuscritos. 49,06,016.

BALDO, Luiza Maria Lentz. A Identidade Nacional: matizes românticos no projeto modernista. **Revista Boitatá. UEL**, v. 1, 2006. Disponível em: <<http://revistaboitata.portaldepoeticasorais.com.br/site/arquivos/revistas/1/Artigo%20Luiza%20Baldo.pdf>>. Acesso em: 7 dez. 2014.

BARBOSA, Onédia Célia de Carvalho. **Byron no Brasil**: traduções. São Paulo: Ática, 1975.

BARRENTO, João (Org.) **Fausto na literatura europeia**. Lisboa: Apaginastantas, 1984.

____ (Org.) **Literatura alemã** - textos e contextos (1760-1900). O século XVIII. Sel. trad. introd. e notas João Barrento. Lisboa: Editorial Presença, 1989. v.1.

BARROSO, Marco A. A influência do espiritualismo eclético para a filosofia no Brasil. **Ibérica - Revista Interdisciplinar de Estudos Ibéricos e Ibero-americanos**, v.I, n.3, p.72-84, Juiz de Fora, mar.-mai./2007.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Trad. Rita Buongiorno e Pedro Souza. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioratti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BINSWANGER, Hans C. **Dinheiro e magia**: Uma crítica da economia moderna à luz do *Fausto* de Goethe. Trad. Gustavo H.B. Franco. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. **Diccionario Bibliographico Brasileiro**. Disponível em:

<<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00295750#page/263/mode/1up>>.

Acesso em: 15 jan. 2015.

BLOOM, Harold. Goethe's Faust - part two: the countercanonical poem. In: _____. **Western canon**. The books and school of the ages. New York: Harcourt Brace & Company, 1994.

_____. **Shakespeare**: a invenção do humano. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

_____. **The anxiety of influence**: a theory of poetry. London; New York: Oxford University Press, 1975.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRITTO, Paulo Henriques. O romântico neoclássico. In: BYRON, George Gordon. **Beppo**. Uma história veneziana. Trad. Paulo Henriques Britto. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

BROCA, Brito. **Românticos, pré-românticos, ultra-românticos**: vida literária e romantismo brasileiro. São Paulo: Liv. Ed. Polis; Brasília: INL, 1979.

BROOKE, Nicholas. Marlowe the dramatist. In: BROWN, John Russel; HARRIS, Bernard. (Ed.). **Elizabethan theatre**. London: Edward Arnold, 1974. Stratford-upon-Avon Studies

BRUNEL, Pierre. (Org.) **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BYRON, George Gordon. **Beppo**. Uma história veneziana. Trad. Paulo Henriques Britto. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. **Poemas**. Trad. Org. Péricles Eugênio da Silva Ramos. 2.ed. São Paulo: Hedra, 2008.

CALLIPO, Daniela Mantarro. Rimas de sândalo e ouro: a presença de Victor Hugo nas crônicas de Machado de Assis. **Signótica**, v. 18, n. 1, p. 17-42, jan./jun. 2006. Disponível em: < <http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/viewFile/3717/3472> > Acesso em: 12 jun. 2014.

CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**: marginália fáustica. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula**: caderno de análise literária. 8.ed. São Paulo: Ed. Ática, 2001.

CANDIDO, Antonio; CASTELO, José Aderaldo. 12.ed. **Presença da literatura brasileira**. I. Das origens ao Romantismo. São Paulo: Difel, 1984.

CARLSON, Marvin. **Teoria do teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Trad. Gilson Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 3.ed. rev. aum. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: EDUFF, 1986.

CROCE, Benedetto. **Goethe**. Parte primera. Mendoza: D'Acurzio Editor, 1951.

DABEZIES, Andre. Fausto. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekund. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente** - 1300-1800, uma cidade sitiada. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DOHERTY, Francis M. **Byron**. New York: Arco, 1969.

DRIVER, David Miller. **The Indian in Brazilian literature**. New York: Hispanic Institute in the United States, 1942.

DUARTE, Pedro. **Estio do tempo**: romantismo e estética moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

DUTRA, Eliana de Freitas. Leitores de além-mar: a Editora Garnier e sua aventura editorial no Brasil. In: BRAGANÇA, Aníbal; ABREU, Márcia (orgs.). **Impresso no Brasil**: Dois séculos de livros brasileiros. São Paulo: Editora Unesp, 2010. p.67-87.

ECKERMAN, Johann Peter. **Conversações com Goethe**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2004.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. Trad. Gilson Cesar Cardoso de Souza. 20.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Lector in fabula**. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. **Obra aberta**. Trad. Giovanni Cutolo. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Trad. Sônia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991a.

_____. **Mefistófeles e o andrógino**. Comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1991b.

_____. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. **O sagrado e o profano**. A essência das religiões. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FARIA, João Roberto. **Idéias teatrais**: o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001.

FAVERO, Franciele. **O romantismo e a estetização da natureza**. Disponível em: <http://www.arqueu.ceart.udesc.br/dapesquisa/files/9/02VISUAIS_Franciele_Favero.pdf>. Acesso em: 22 mai. 2014.

FERREIRA, Jerusa Pires. O universo conceitual de Paul Zumthor no Brasil. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 45, p. 141–152, 2007.

FERREIRA, Lúcio Menezes. Vestígios da raça americana: arqueologia, etnografia e romantismo no Brasil imperial (1838-1867). **Habitus**, v.1, n.1, p.103-128, jan./jun. 2003.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **O jogo das nuvens**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

_____. **[Urfaust] Fausto zero**. Trad. Christine Röhrig. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

GOETHE, Johann Wolfgang Von; SCHILLER, Friedrich. Trad. Cláudia Cavalcanti. **Correspondência (1794-1803) entre Johann Wolfgang Goethe e Friedrich Schiller**. São Paulo: Hedra, 2010.

GRAF, Marga. **Gonçalves Dias und die Problematik des nationalen Dichters**. [s.l.]: Schäube Verlag, 1985. Reihe Romanistik n.59.

GUINSBURG, Jacob (Org.). **O romantismo**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

GUINSBURG, Jacob; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (Orgs.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

GUINZBURG, Carlo. **História noturna: decifrando o sabá**. Trad. Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

HANSEN, João Adolfo. Forma romântica e psicologismo crítico. In: ALVES, Cilaine. **O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica**. São Paulo: Edusp: Fapesp, 1998. p.9-23.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. Trad. Walter H. Geomen. 2.ed. São Paulo: Mestre Jou, 1972. Tomo 2.

HOMERO (Atrib.). **Batracomiomaquia**. Trad. Antonio Maria do Couto. Disponível em: <<http://alfclul.clul.ul.pt/clulsite/Bibliotronica/PDF/Batracomiomaquia.pdf>>. Acesso em: 17 jun. 2014.

HUME, David. **Of Suicide & Of the Immortality of the Soul (1777, 1755)**. Disponível em: <<http://www.davidhume.org/texts/suis.html>>. Acesso em: 14 dez. 2014.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JOBIM, José Luis. Indianismo literário na cultura do Romantismo. **Revista de Letras**, v. 46, n. 1, 2007. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/48>>. Acesso em: 12 mar. 2014.

LEVIN, Harry. **Christopher Marlowe: the overreacher**. London: Faber & Faber Limited, [s.d.]

LIMA, Rogério; FERNANDES, Ronaldo Costa (Orgs.). **O imaginário da cidade**. Brasília: São Paulo: Editora UnB; Imprensa Oficial, 2000.

LITERARISCHES CENTRALBLATT FÜR DEUTSCHLAND. Leipzig: Eduard Uvenarius, n.38, 19 set. 1857.

LUCCHESI, Marco. Introdução. In: AZEVEDO, Álvares de. **Macário**. Rio de Janeiro: Artium, 1998.

LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre literatura**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968a.

_____. **Goethe y su época**. Trad. Manóel Sacristán. Barcelona: Edicions Grijalbo, 1968b.

_____. Posfácio. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Trad. Nicolino Simone Neto. Apres. Marcus Vinicius Mazzari. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.

MAAS, Wilma Patricia M. D. **O cânone mínimo: o *Bildungsroman* na História da Literatura**. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.

MACHADO, Maria Helena. Um mitógrafo no Império: a construção dos mitos da história nacionalista do século XIX. **Revista Estudos Históricos**, v. 14, n. 25, p. 63–80, 2000.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. [s.l.]: MEC: DAC: FUNARTE: Serviço Nacional de Teatro, [s.d.]. Coleção Ensaio.

MARCUSE, Herber. **Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. Trad. Álvaro Cabral. 6.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

MARLOWE, Christopher. **A história trágica do doutor Fausto**. Trad. A. de Oliveira Cabral. São Paulo: Hedra, 2006.

_____. **Doctor Faustus and other plays**. Oxford: Oxford University Press, 1995.

MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de (orgs.). **História da imprensa no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2008.

MAURO, Frédéric. São Paulo, modesta ainda e já agitada. In: _____. **O Brasil no tempo de dom Pedro II: 1831-1889**. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1991. p.129-160.

MAZZARI, Marcus Vinicius. Apresentação, notas e comentários. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**. Uma tragédia. Primeira parte. Trad. Jenny Klabin Segall. Apres. com. notas de Marcus Vinicius Mazzari. 3.ed. São Paulo: Ed. 34, 2007a. Edição bilíngue.

_____. Apresentação. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Trad. Nicolino Simone Neto. Apres. Marcus Vinicius Mazzari. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.

MERQUIOR, José Guilherme. **O elixir do apocalipse**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

MORETTI, Franco (org.). **O romance**. 1. A cultura do romance. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MIELIETINSKI, E.M. **A poética do mito**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MUSSET, Alfred de. **A confissão de um filho do século**. Trad. Paulo M. de Oliveira; Adelaide Pinheiro Guimarães. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1965.

NEUHAUS, Volker. Re-presenting the archive: Goethe's *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. In: VEEL, K. **Narrative Negotiations: Information Structures in Literary Fiction**. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=X1qtJC4MBQ0C&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>> Acesso em: 07 abr. 2014.

NIELS, Karla Menezes Lopes. Medo e morte em Álvares de Azevedo, Guy de Maupassant e Edgar Allan Poe. **Revista Trama**, v. 8, n. 15, p. 127–136, 2012.

NIGRA, Dom Clemente Maria da Silva. Carlos Roberto, Barão de Planitz, 1804-1847. In: **II Colóquio de estudos teuto-brasileiros**: Anais. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, Editora Universitária, 1974. p.307-334.

OLIVEIRA, Jefferson Donizeti de. **Um Sussurro nas Trevas: uma revisão da recepção crítica e literária de Noite na Taverna**,... Dissertação (Mestrado), Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-28092010-144643/en.php>>. Acesso em: 3 maio 2014.

OLIVEIRA, Manoela Hoffmann. **Crítica ao conceito Bildungsroman**. Disponível em: <http://www.academia.edu/5563571/Critica_ao_conceito_Bildungsroman>. Acesso em: 3 mar. 2014.

PAIM, Antônio. **História das idéias filosóficas no Brasil**. 3a. ed., rev. e aum. São Paulo: Editora Convívio; Instituto Nacional do Livro; Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

PAU, Antonio. **Novalis**: la nostalgia de lo invisible. Madri: Editorial Trotta, 2010.

PRADO, Décio de Almeida. O teatro romântico: a explosão de 1830. In: GUINSBURG, Jacob (Org.). **O romantismo**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**. Ensaio sobre a tristeza brasileira. 6.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

QUINTALE NETO, Flavio. **Para uma interpretação do conceito de *Bildungsroman***. Disponível em:

<http://www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum/site/images/pdf/ed2005/Para_uma_interpretacao.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2014.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. Introdução. In: BYRON, George Gordon. **Poemas**. Trad. Org. Péricles Eugênio da Silva Ramos. 2.ed. São Paulo: Hedra, 2008.

REICHMANN, Brunilda T. O que é metaficção? Narrativa narcisista: o paradoxo metaficcional, de Linda Hutcheon. **Scripta Uniandrade**, n. 04, p. 333-47, 2006.

REVISTA PENINSULAR. Primeiro volume. Typographia de Castro & Irmãos, Lisboa, v.I, n.1-6, 1856.

REVISTA POPULAR. Rio de Janeiro: B.L. Garnier, 1859-1862. Quinzenal.

REVISTA UNIVERSAL LISBONENSE. Jornal dos interesses physicos, moraes e litterarios por uma sociedade estudiosa. Tomo I. Anno de 1841-1842. Lisboa: Na Imprensa Nacional, 1842.

RIBEIRO, Cristina Betioli. Folclore e nacionalidade na literatura brasileira do século XIX. **Tempo**, v. 10, n. 20, p. 143-158, 2006.

RODRÍGUEZ, Juan. **Uma lectura romántica de las “Noches lúgubres” de Cadalso**. Disponível em: < http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/una-lectura-romantica-de-las-noches-lgubres-de-cadalso-0/html/000aabc0-82b2-11df-acc7-002185ce6064_4.html#l_1_ > Acesso em: 23 dez. 2014.

ROMANO, Roberto. **Conservadorismo romântico**. Origem do totalitarismo. 2.ed. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

ROMERO, Sílvio. **Literatura, história e crítica**. Org. Luiz Antonio Barreto. Rio de Janeiro: Imago; Aracaju: Universidade Federal de Sergipe, 2002.

ROMERO, Caio Steffano; FERNANDES, Mônica Luiza Socio. **Três faces da morte: análises comparadas de poemas dos períodos barroco, romântico e moderno**. Disponível em: <http://www.fecilcam.br/nupem/anais_vi_epct/PDF/linguistica_letras_artes/13.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2014.

ROSENFELD, Anatol. **História da literatura e do teatro alemães**. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1993a.

_____. **Texto/contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. **Texto/contexto II**. São Paulo: Perspectiva: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 1993b.

SALDANHA, Nelson. **Romantismo, evolucionismo e sociologia**. Figuras do pensamento social do século XIX. Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Editora Massangana, 1997.

SALIBA, Elias Thomé. **As utopias românticas**. 2.ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

SANTINI, Gilmar Tenorio. **Álvares de Azevedo**: A busca de uma literatura consciente. 2007. 225 fls. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2007. Disponível em: <http://base.repositorio.unesp.br/bitstream/handle/unesp/94093/santini_gt_me_assis.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 23 ago. 2014.

SÃO PAULO (Município). Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano. **Histórico demográfico do município de São Paulo**. Disponível em: <http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/1872.php> Acesso em: 2 de ago. 2013.

SCHELLING, Friedrich W. J. **Ideias para uma filosofia da natureza**. Trad., pref., notas, apênd. Carlos Morujão. Edição bilingue. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**. D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Christian Egidio da. **Macário, o Fausto brasileiro ou Álvares de Azevedo no divã**. Disponível em: <http://othes.univie.ac.at/9973/1/2010-05-04_0748131.pdf>. Acesso em: 3 maio 2014.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SOUZA SANTOS, Natália Gonçalves de. **O pensamento crítico de Álvares de Azevedo por meio de seus prefácios**: antagonismo e dissolução. 2012. 126 fls. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2012.

STEANE, J. B. **Marlowe**. A critical study. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.

SUAREZ, Rosana. Nota sobre o conceito de *Bildung* (formação cultural). **Kriterion**, Belo Horizonte, n. 112, 2005, p. 191-198. Disponível em: <https://www.academia.edu/7608526/NOTA_SOBRE_O_CONCEITO_DE_BILDUNG_FORMACAO_CULTURAL>. Acesso em: 11 jul. 2014.

SÜSSEKIND, Flora. O escritor como genealogista: a função da literatura e a língua literária no romantismo brasileiro. In: PIZARRO, Ana (Org.). **América Latina**: palavra, literatura e cultura. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1994. p.451-485.

THEODOR, Erwin. **Perfis e sombras**. Estudos de literatura alemã. São Paulo: EPU, 1990.

THIELICKE, Helmut. **Goethe e o cristianismo**. Trad. Ronald Kyrmse. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

TRINDADE, Alessandra Accorsi. **Representação do sujeito romântico: motivos de cisão e desejo na ficção de Álvares de Azevedo**. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/3065/000331435.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 22 ago. 2014.

TURNER, Victor W. **Dramas, fields, and metaphors: symbolic action in human society**. Ithaca; London: Cornell University Press, 1974.

VARELA, Fagundes. **Cantos do ermo e da cidade**. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01814400#page/42/mode/2up>>. Acesso em: 21 set. 2014.

VEEL, Kristin. **Narrative Negotiations: Information Structures in Literary Fiction**. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=X1qtJC4MBQ0C&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> Acesso em: 07 abr. 2014.

VERAS, Eduardo Horta Nassif. **“A encenação tediosa do imortal pecado” Baudelaire e o mito da queda**. Tese (Doutorado), Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-95QJHS/tese_eduardo_nassif.pdf?sequence=1>. Acesso em: 30 mar. 2014.

VILLELA, João Baptista. De Ghota ao Planalto de Piratininga: sobre a vida e a obra de Julius Frank. **Revista da Faculdade de Direito**, Universidade de São Paulo, v. 101, p. 1259–1275, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/download/67743/70351>> Acesso em: 3 mar. 2014.

VOLOBUEF, Karin. Prefácio. In: HOFFMANN, E. T. A. **O Pequeno Zacarias, chamado Cinábrio**. São Paulo: Ars Poetica, 1994. p. 7-12.

WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe**. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WEBER, Max. **A ética protestante e o "espírito" do capitalismo**. Trad. José Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WEINHARDT, Marilene. Revisitação ficcional à cidadela literária. In: LIMA, Rogério; FERNANDES, Ronaldo Costa (Orgs.). **O imaginário da cidade**. Brasília: São Paulo: Editora UnB; Imprensa Oficial, 2000. p.67-87.

WERKEMA, Andréa Sirihal. **Macário, ou do drama romântico em Álvares de Azevedo**. Belo Horizonte: UFMG, 2007. 245p. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

_____. O romantismo de Álvares de Azevedo. **O eixo e a roda**. v.7, Belo Horizonte, 2001. p.143-151.

WOLF, Ferdinand. **Le Brésil littéraire**. *Histoire de la littérature brésilienne suivie d'un choix de morceaux tirés des meilleurs auteurs brésiliens [sic]*. Berlin: A.Asher & Co. (Albert Cohn & D. Collin), 1863.

ZEA, Leopoldo. **América como conciencia**. México: UNAM, 1972.

ZILBERMAN, Regina. Natureza e mulher: uma visão do Brasil no romans romântico. **Modern Language Studies**, v. 19, n. 2, p. 50, 1989. Acesso em: 21/8/2014.

**ANEXO A - POEMA ENVIADO A LUÍS ANTÔNIO DA SILVA NUNES EM 26 DE
JULHO DE 1848**

Era um anjo do céu — de aéreas nuvens
N'alvo luar, em sonho vaporoso
Baloçado — suave na tristeza,
Em lago sem rumor, ermo de brisas.

Era a solta madeixa destrançada
Sobre as nuvens do colo, como um raio
Do sol ao madrugada espreguiçado
Do amanhecer por entre as brancas névoas,
Com que a noite cobriu da terra o sono
— Qual das vagas à flor esteira d'ouro
Que a lua ao acordar lânguida estende,
— Quais flores n'apoteose de santa
Por mãos de querubim nos céus juncadas,
Loiros como o Oriente.

E os olhos, cor do céu, d'anil tão puro,
N'êxtase melancólico enlevados,
O céu mirando em seu cismar virgíneo,
Eram flor azulada a quem a aurora
Tremeleia uma pérola de rocío.

E amei o serafim! descido, à noite,
D'etéreas regiões à minha vida,
Qual um raio de luz adamantina,
Multicor, irisado duma auréola,

Desprendido do céu sobre minh'alma,
Qual em quedo palude, à noite, às vezes,
Uma estrela sozinha vem mirar-se,
Erma nos céus desertos, tal nas trevas
Do viver me era o anjo; e era uma rosa
Recendente de odores d'outra vida,
Melodiosa de cânticos d'amores,
Que a brisa lhe soprara lá no Éden
— Depregada da c'roa d'algum anjo
No remontar aos céus, ainda pura
Dos bafejos das auras deste mundo,
— Desfolhada ao cair em minha fronte,
Que eu amei com ardor de todo o peito!

E que importa não saiba a linda virgem
Amores que palpitam-me no seio?
Que importa desconheça ela esse culto
E santo e puro, místico e suave
A exalar-me n'alma odor celeste?

Não pudera ela amar-me, não quisera-o...
Essa flor sorriria ao ver um verme
A rojar-se sob ela, que adorasse-a;
Esse anjo escarnecera de piedade
O meu insano amor, indigno eu dele!
Oh! não! emurchecida, aos pés calcada,
Morra antes no meu peito, qual vivera
Silente e muda a rosa d'esperanças
Em sonhos do porvir adormecida,

Em tantas noites a cantar d'amores!

E quando murmurar-me ardente em sede,
Meu corpo a refterver... nalgum prostíbulo,
Nalgum indigno amor em gozo indigno,
Eu irei esquecer-me e nos vendidos
Beijos da meretriz, no leito infame
Poluto dos prazeres impudicos
Cansado dormirei, debilitado
Da lúbrica vigília; e assim ao menos
Talvez deslumbrarei essa desdita
De amar sem ser amado, que eu padeço!
Dormir co'uma mulher sem ter um gozo,
Afora esse tremer de torpe anelo
De cão, d'abjeto ser, matéria bruta,
Sem alma, sem pensar... só impureza!

E depois enjoado revolver-se
No tálamo d'insônia, desprezando
A mulher mercenária que por oiro,
Por oiro tão somente nos abraça,
Que quanto mais se dá mais finge amar-nos!...
Cujos lábios impuros se ressentem
Inda dos beijos d'ontem — e os prazeres
Os mesmos venderá, os mesmos lábios
Prostituídos, públicos, sem brio,
Amanhã ou depois a qualquer outro...
Que então palpitará de amor mentido,
Com os seios arfando, os olhos languens,

Qual hoje estremecendo sob o enlace
D'alguém, quem quer que seja, que um punhado
De moeda ou papel lhe atire ao leito!

E o que hei de eu mais fazer!?... enfastiado
Dessas flores sem cheiro, desbotadas,
Dos festões arrancadas, repisadas
No trepidar de orgia desgrenhada
Em vórtice a dançar... soltas as vestes,
Ébria, endoidecida, às luzes pálidas
Das lâmpadas na festa amanhecidas?

Amor! rosa do céu! — na terra um sonho...
Prazer! uma ilusão! — só um desejo
Insaciado, tantálico... e sempre
Tão iludido aqui e tão logrado!

É maçã rubescente, linda fruta
A desprender-se d'árvore madura!
Quando os dentes a mordem amargosa,
Somente podridão e secas cinzas...
Repelem-na os lábios enjoados!

Mundo de sordidez! cínica essência
D'infâmia e mais infâmia! apenas fezes!
Prosaica vida, eu te maldigo e escarro
Em teus festins brilhantes... mentirosos!
(AZEVEDO, 2000, p.802-804)